اردو فکشن

تفہیم، تعبیر اور تنقید

اردو فکشن

تفہیم، تعبیر اور تنقید

شہناز رحمن

Urdu Logo.jpg not found.

URDU FICTION

TAFHEEM , TABEER AUR TANQEED

by

Shahnaz Rahman

Year of Edition 2016

ISBN 978-93-5073-832-0

` 250/-

نام کتاب : اردو فکشن — تفہیم، تعبیر اور تنقید

مصنفہ : شہناز رحمٰن

اشاعت : ۲۰۱۶ء

قیمت : ۲۵۰ روپے

مطبع : روشان پرنٹرس، دہلی-۶

ای میل : shahnaz58330@gmail.com

موبائل نمبر : 9458537513

Published by

EDUCATIONAL PUBLISHING HOUSE

3191,Vakil Street, Kucha Pandit, Lal Kuan, Delhi-6(INDIA)

Ph : 23216162, 23214465, Fax : 0091-11-23211540

E-mail: info@ephbooks.com,ephdelhi@yahoo.com

website: www.ephbooks.com

انتساب

اماں اور ابا

کے نام

فہرست

اپنی بات

زیرِنظر کتاب ناچیز کے ان مضامین کا مجموعہ ہے جو گزشتہ تین چار برسوں میں فکشن کے موضوعات پر تحریر کیے گئے ہیں۔ میں نے جو کچھ لکھا ہے اس کی حیثیت کا تعین تو پوری طرح قاری کی ذمہ داری ہے لیکن یہ ضرور کہنا چاہوں گی کہ ان مضامین کو رسمی اور روایتی سمجھ کر نہ پڑھا جائے۔ مجھے ان مضامین کے سلسلے میں نہ تو بہت زیادہ خوش گمانی ہے اور نہ ہی کوئی دعویٰ مگر قارئین سے یہ توقع ضرور ہے کہ وہ اس کتاب کی قدر و قیمت کا اندازہ لگائیں گے۔

کچھ تو افسانے سے غیر معمولی دلچسپی کے سبب اور زیادہ ''افسانے کی تنقید'' پر تحقیقی کام کی وجہ سے ابتدائی دور سے لے کر اب تک کی بیشتر افسانوی اور تنقیدی تحریریں میرے مطالعے کا حصہ رہی ہیں۔ میں افسانے کے تجزیے میں عجلت اور سطحی مطالعے کے بجائے اس وقت تک افہام و تفہیم کے عمل میں سرگرداں رہتی ہوں جب تک متن کے پوشیدہ نکات روشن نہ ہو جائیں۔ اس لیے زیرِنظر کتاب میں یہ جائزہ لینے کی کوشش کی گئی ہے کہ وقت کی تبدیلی اور عصری رجحان کے زیرِ اثر مختلف اوقات میں لکھے گئے افسانوں میں پلاٹ، کردار اور اسلوب میں تبدیلی و تجربے کی نوعیت کیا رہی ہے؟ وہ کس حد تک فنی اور تکنیکی اصولوں کے پابند اور تخلیقیت و دوام کے متحمل ہیں اور اس پر لکھی گئی تنقید متن سے کس قدر ہم آہنگ ہے اور مزید یہ کہ افسانے کے بدلتے مزاج کے پیشِ نظر اس کی تنقید میں کیا کیا مسائل درپیش آئے ہیں؟ ان سوالوں کے حل کے لیے اپنی محدود فہم کے بقدر افسانے کی تشریح و تعبیر کے

علاوہ بعض جگہ افسانے کے متن سے اقتباسات اور تنقیدی مضامین سے حوالے بھی دیے گئے ہیں جو میرے دعویٰ کو استحکام بخشنے میں معاون ثابت ہو سکتے ہیں۔

پہلے حصے کے مضامین افسانے کی شعریات پر مبنی ہیں جن سے صنف افسانہ کا استناد مشروط ہے۔ ان میں افسانے کی تنقید کے مروجہ طریق کار میں استعمال ہونے والے پیمانوں کے ساتھ ساتھ نئی تنقید کے زیرِ اثر ہونے والی تبدیلیوں کو بھی مدِنظر رکھا گیا ہے تاکہ اس کے ذریعہ نئے افسانوں کے مسائل کا احاطہ کیا جا سکے۔ مثلاً روایتی تنقید میں بیانیہ اور روئداد، راوی اور زمانی ساخت کے حوالے سے کوئی بحث نہیں ہوتی تھی، لہٰذا نئے مباحث اور تقاضوں کے پیشِ نظر مذکورہ عناصر پر خاطر خواہ توجہ دی گئی ہے۔ کردار نگاری کی نام نہاد تقسیم فلیٹ اور راؤنڈ یا سپاٹ اور تہہ دار کے زیرِ اثر ہونے والے مختلف تجربے کو بھی اجاگر گیا ہے۔ یعنی یہ کہ کرداروں کی پیشکش کے روایتی طریقۂ کار کی اہمیت اپنی جگہ مسلّم لیکن وہ افسانے جن میں اس تقسیم سے مختلف انسانوں کی جگہ مجرد اشیاء کو بطور کردار پیش کیا گیا ہے مثلاً دو فرلانگ لمبی سڑک' پھندنے، آنندی جیسے افسانے اور جدیدیت کے دور میں لکھے گئے افسانوں میں بے نام کرداروں کی پیشکش بھی توجہ طلب ہیں۔ اگرچہ ایک مضمون میں کردار نگاری کی مختلف و متنوع صورتوں کا احاطہ کرنا ناممکن ہے پھر بھی حتی المقدور ان افسانوں کو شامل کر لیا گیا ہے جن میں کردار نگاری پر تجربے کی شکلیں موجود ہیں۔

دوسرے حصے میں شامل مضامین شخصیات پر مشتمل ہیں۔ سجاد حیدر یلدرم، کرشن چندر، عصمت، راجندر سنگھ بیدی، قرۃ العین حیدر، مرزا حامد بیگ، ذکیہ مشہدی، شموئل احمد اور محمد حامد سراج کی افسانوں کی تفہیم کے لیے تجزیاتی طریقہ کار اختیار کیا گیا ہے۔ رسمی جائزے کے بجائے مختلف جہات سے مطالعہ کرنے کے بعد جن نکات کی نشاندہی کی گئی ہے اس میں حتی الامکان مبالغہ اور تعریف سے دامن بچائے رکھنے کی کوشش موجود ہے۔ ان مضامین کے ذریعہ میں نے معروف و غیر معروف پرانے اور نئے، ہر طرح کے افسانہ نگار کی تحریروں کو موضوعِ بحث لا کر قصداً افسانے کی وسعت و ہمہ گیری کو واضح کرنا چاہا ہے جن

میں کسی بھی قسم کے مبہم و تاثراتی بیانات اور تعصب پسندی یا غیر ضروری ستائش سے احتراز برتا ہے۔ان مضامین میں عمومی اور روایتی طریقہ کار تک محدود رہنے کے بجائے ایسے نکات کی نشاندہی کی گئی ہے جو اس سے قبل بمشکل ہی نظر آتے ہیں۔امید ہے کہ ''افسانے کی ہیئت میں تجربات کی نوعیت''،''عصمت کے افسانوں میں بیانیہ کے مسائل''، ''مرزا حامد بیگ کے افسانوں میں روایت کی بازیافت''، ''شموئل احمد کے افسانوں میں سائنسی اصطلاحات کا تخلیقی اظہار''، ''ما بعد جدید افسانہ اور محمد حامد سراج'' وغیرہ مضامین کے مطالعے سے اس جدت کی تصدیق ہو جائے گی۔

آخر میں تین مضامین ناول کی تنقید سے متعلق ہیں۔شوکت صدیقی کے ناول جانگلوس کے مطالعہ و تجزیہ کا مقصد ان بعض اعتراضات کا ازالہ ہے جو اس ناول کے دلچسپ واقعات اور فنی قدر و قیمت کو مشکوک بناتے ہیں جب کہ اتنے وسیع کینوس پر کرداروں کی حرکات و سکنات پر قابو پالینا اور پلاٹ کی ترتیب کو مجروح ہونے سے بچا لینا انتہائی قابل تحسین عمل ہے شوکت صدیقی نے اس ناول کے ذریعہ پوری خوبی سے اس مشکل کام کو کر دکھایا ہے۔اسی طرح ''کمین گاہ'' کے واقعہ اور پیش کش کے طریقہ کار کو تبدیلی کا پیش خیمہ کہا جا سکتا ہے لیکن عدم توجہی کے باعث اس کی فنی حیثیت اجاگر نہ ہو سکی تھی لہذا ''کمین گاہ کے فنی جائزہ'' کے ذریعہ اس کی اہمیت و معنویت واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔اس کتاب میں شامل مضامین معتبر رسالوں میں شائع ہو چکے ہیں۔

یہ اعتراف ضروری ہے کہ اگر میرے مشفق اساتذہ نے حوصلہ افزائی نہ کی ہوتی تو عین ممکن ہے کہ اِس وقت میرے اندر جو اعتماد ہے یہ نہ پیدا ہوتا اور جس کی وجہ سے میں ان مضامین کو کتابی شکل میں لانے کی جسارت کر رہی ہوں۔میں اپنی ان دوستوں کی شکر گزار ہوں جنھوں نے میرے مضامین کی اشاعت پر ہمیشہ خوشی کا اظہار کیا۔

شہناز رحمٰن

15فروری 2016

افسانے کی تنقید

افسانے کی تنقید کے بنیادی مسائل

اردو میں فکشن کی اصطلاح ناول اور افسانہ دونوں کے لیے استعمال کی جاتی ہے۔جب کہ انگریزی میں صرف ناول کو فکشن کے دائرے میں رکھا جاتا ہے۔اسی لیے انگریزی میں فکشن کی تنقید پر جو کتابیں لکھی گئیں وہ ناول کے حوالے سے ہیں۔اس ضمن میں ای.ایم.فارسٹر کی کتاب ''Aspects of the Novel'' کو اولیت حاصل ہے جس کا اردو میں بھی ''ناول کا فن'' (مترجم:ابوالکلام قاسمی) کے نام سے ترجمہ کیا گیا۔اسی لیے ابتدا میں فکشن کی تنقید پر جو کتابیں لکھی گئیں وہ ای.ایم.فارسٹر کے خیالات سے بہت زیادہ متاثر تھیں۔لہٰذا افسانہ کی تنقید کے لیے ناول کے طریقہ تنقید کو ہی اپنایا گیا کیوں کہ افسانہ کا فنی ڈھانچہ بنیادی طور پر ناول سے قریب تر ہے۔جس طرح ناول کی تنقید میں قصہ، پلاٹ، کردار اور زمان ومکاں وغیرہ زیر بحث رہے ہیں۔کم وبیش افسانہ کی تنقید میں بھی یہی بحثیں شامل ہیں۔لیکن فنی اعتبار سے دونوں کی شناخت میں کچھ فرق ہے۔اس میں پہلی چیز وحدت تاثر ہے جو افسانہ کا بنیادی عنصر ہے اس کے علاوہ طوالت واختصار، انداز بیان اور مکالمہ وغیرہ کا فرق بھی ہوتا ہے۔اس لیے ضروری ہے کہ فکشن میں شامل دونوں اصناف کے امتیازات اور اس کے تعین قدر میں آنے والے مسائل کا احاطہ کیا جائے۔وقار عظیم نے اپنی کتاب ''افسانے کا فن'' میں اردو افسانے کے اجزائے ترکیبی پر بحث کرتے ہوئے اس کو پرکھنے کے کچھ اصول بھی متعین کرنے کی کوشش کی ہے لیکن ان تنقیدی اصولوں پر

جدید دور کی تخلیقات کو پرکھ کر معیار متعین کر دینا کافی نہیں بلکہ نئے مسائل کے لیے کچھ نئے اصول اختیار کرنا ضروری ہیں۔کیوں کہ کوئی بھی صنف جیسے جیسے ارتقاء کے منازل طے کرتی ہے اس میں تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں، برابر تجربے ہوتے رہتے ہیں اور تکنیک کی نئی نئی صورتیں سامنے آتی رہتی ہیں۔لہٰذا اردو افسانہ بھی وقت کے ساتھ ساتھ تغیر وتبدل اور مختلف طرح کے پیچیدہ مراحل سے گزرتا رہا ہے اور انھیں پیچیدگیوں کی وجہ سے اس کی تنقید میں نئے مسائل سامنے آئے جس کی تفہیم وحل کے لیے نئے نظریات کا سہارا لینا پڑا۔لہٰذا اس مضمون میں اسی مسئلہ پر گفتگو مقصود ہے۔

پلاٹ :واقعات کی فنی ترتیب کو فکشن کی اصطلاح میں پلاٹ کہتے ہیں اس سے مراد یہ ہے کہ واقعات کو فنی ترتیب کے ساتھ اس طرح پیش کرنا کہ ایک واقعہ دوسرے واقعہ کی وجہ ثابت ہو۔ای.ایم.فاسٹر نے پلاٹ سے متعلق اس بات پر زور دیا کہ اس میں علت و معلول کی بنیاد پر بات کہی جائے۔ارسطو نے بھی پلاٹ کے متعلق یہی رائے پیش کی تھی اس کے ساتھ ساتھ ارسطو نے پلاٹ کی ساخت پر بھی زور دیا کہ اس میں آغاز وسط اور انجام ہونا چاہیے۔یعنی کہ واقعات کا ابتدا سے لے کر انتہا تک پہنچنا اور ایک موزوں نتیجے پر ختم ہونا اسی ترتیب اور تنظیم کا نام پلاٹ ہے۔پلاٹ کی تعریف وقار عظیم کے لفظوں میں ملاحظہ ہو:۔

> '' افسانہ حیات انسانی کے مختلف پہلوؤں، ان کے تاثرات، ان تاثرات کی بلندی وپستی، ان کی تبدیلی، حرکت وجمود اور اس طرح کی بہت سی چیزوں کا ایک ادبی اور فنی عکس ہے جو واقعہ تجربہ، خیال یا جس افسانے کی بنیاد بنتا ہے پلاٹ اس واقعہ تجربہ خیال یا جس کو ایک فنی ترتیب دیتا ہے، کہانی کی ترتیب میں مناظر کردار اور ان کرداروں کے عمل اور ان کے مکالموں سے اور افسانہ نگار کے نقطہ نظر سے رنگ بھرا جاتا ہے کہانی کا یہ ڈھانچہ اس کا پلاٹ کہلاتا ہے۔''[1]

لیکن اردو افسانے کا جائزہ لیا جائے تو پلاٹ کے اس تصور کی کارفرمائی بہت کم

ملتی ہے،اس ضمن میں پروفیسر حامدی کاشمیری لکھتے ہیں۔

> ''موجودہ دور میں افسانوی تکنیک میں تجربہ پسندی کا عمل باقاعدگی سے جاری رہا ہے۔ پلاٹ میں زماں و مکاں کے منطقی رشتوں کی شکست پر زور دیا جارہا ہے،شعور کی رو نے افسانے کی صورت بدل دی ہے۔''2

اس اقتباس سے جدید افسانے میں پلاٹ کے بنیادی تصور سے انحراف کی صورت سامنے آجاتی ہے اس کے علاوہ ابتدائی دور کے افسانوں کا جائزہ لیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ اس میں علت و معلول کی بنیاد پر بات کہنے اور واقعات میں منطقی ربط کو برقرار رکھنے کے بجائے ساری توجہ موضوع پر دی گئی اور موضوعی اعتبار سے ابتدائی افسانوں میں رومانی آہنگ نظر آتا ہے۔جس میں داستانی اسلوب غالب ہونے کی وجہ سے حقیقی زندگی کی طرح ترتیب وتوازن تلاش کرنا مشکل تھا۔حقیقت سے دور ہونے کی وجہ سے باقاعدہ پلاٹ کا موجود ہونا بھی ناممکن تھا۔چنانچہ بہت دنوں تک رومانی فضا سے بھرپور حزنیہ یا طربیہ انجام والے افسانے لکھے جاتے رہے۔لیکن ۱۹۳۶ء میں جب کفن منظر عام پر آیا تو افسانے کے مزاج میں تبدیلی آئی اور اس صنف نے نئی جہتوں کی طرف قدم بڑھایا پھر اس کے بعد جدیدیت کے زمانے میں نئے نئے تجربات کیے گئے، بغیر پلاٹ کے اور پیچیدہ نفسیات پر مبنی افسانے لکھے گئے۔علامت اور ابہام کے پردے میں پوشیدہ بات کہنے کی کوشش کی گئی اس نوعیت کے افسانوں میں دوفرلانگ لمبی سڑک، غالیچہ، پھندنے، منتھن وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

کردار :ای.ایم.فارسٹر نے کردار نگاری کے متعلق جو نظریہ پیش کیا بنیادی طور پر وہی تصور ناول اور افسانہ دونوں میں استعمال ہوتا رہا ہے۔اس کے مطابق کردار دو طرح کے ہوتے ہیں

1۔فلیٹ کردار (سپاٹ) 2۔راونڈ کردار (متحرک)

فلیٹ کردار وہ ہیں جن میں کوئی تبدیلی نہیں ہوتی،شروع سے لے کر آخر تک ان کے رویے اعمال و افعال ایک جیسے ہوتے ہیں۔فنی اعتبار سے سپاٹ و جامد کردار معیوب سمجھے جاتے ہیں۔اور اس کے مقابلے راؤنڈ یعنی متحرک کرداروں والے افسانے بہتر قرار دیے جاتے ہیں۔راؤنڈ کرداروں کے رویے حالات کے مطابق تبدیل ہوتے رہتے ہیں، وہ قاری کو اپنے خیالات ونظریات سے متاثر کرتے ہیں۔

کرداروں کی یہ تقسیم ناول کے سیاق وسباق میں تو ممکن ہے لیکن افسانے میں کردار نگاری کے اس طریقے کو برتنے کی گنجائش کم ہوتی ہے کیوں کہ افسانہ کا کینوس محدود ہوتا ہے،لیکن ناول کا کینوس وسیع ہوتا ہے اس لیے اس میں کرداروں کے نشو ونما کے امکانات زیادہ ہوتے ہیں جب کہ افسانے میں کرداروں میں ہونے والے اتار چڑھاؤ کو پیش کرنے کا موقع نہیں ہوتا یہی وجہ ہے کہ بیش تر افسانوں کے کردار ہمارے ذہن سے اوجھل ہو جاتے ہیں تاہم افسانے کے ارتقائی دور میں بہت سے ایسے لافانی کردار تخلیق کیے گئے جن کے انمٹ نقوش اب تک ذہن میں موجود ہیں۔مثلاً ٹوبہ ٹیک سنگھ،تنویر فاطمہ (پت جھڑ کی آواز) وغیرہ راؤنڈ کردار کے بہترین نمونے ہیں۔لیکن بعض جامد کردار بھی ایسے ہیں جو افسانوی دنیا میں بے حد مقبول ہوئے ہیں۔مثلاً کالو بھنگی، بابو گوپی ناتھ، لاجونتی، گھیسو، مادھو وغیرہ۔

تقسیم کے بعد جدیدیت کے دور میں معاشرتی حالات کے نشیب وفراز کے پیش نظر افسانہ نگاروں نے ایسی کہانیاں لکھیں جن میں جسمانی وجود رکھنے والے کردار غائب ہو گئے۔اس عرصہ میں کرداروں کے قد وقامت، ناک نقشہ اور چال ڈھال کے بیان کے بجائے ان کی تصویر کا ایک ایسا رخ پیش کیا گیا جو پراسرار اور دھندلی ہوتی تھی، یہاں تک کہ ناموں کے بجائے ان کے لیے ضمائر کا استعمال ہوا یا پھر وہ اپنی کسی ذاتی عادت یا کسی حلیے سے پہچانے جاتے تھے مثلاً ''وہ'' (بلراج مینرا)، بارش آدمی، تھیلے والا آدمی (انتظار حسین) الف، ب (رشید امجد) وغیرہ۔اس طرح جدید دور میں کرداروں کی وہ تقسیم برقرار

نہیں رہی جو ابتدا سے لے کر ارتقائی دور تک کے افسانوں میں نظر آتی تھی۔اس ضمن میں ڈاکٹر ارتضٰی کریم لکھتے ہیں:

''ہمارے نئے افسانہ نگار اپنی کہانیوں میں بڑے مثالی یادگار یا ایسے
کردار پیش نہیں کر پا رہے ہیں جو ہمارے ذہن ودماغ پر اپنا دیرپا اور
مثبت اثر چھوڑ سکیں...............''3

مکالمہ نگاری: کرداروں کو بہتر طریقہ سے سمجھنے کے لیے مکالمے معاون ثابت ہوتے ہیں۔یعنی کرداروں کے درمیان ہونے والی بات چیت کے ذریعہ ان کے طرز احساس اور انداز فکر کی آئینہ داری کی جاتی ہے اس کے لیے شرط یہ ہے کہ مکالمے کرداروں کی شخصیت ،ان کے حلیے اور ان کے معاشرتی پس منظر سے مطابقت رکھتے ہوں مکالمہ نگاری کی خصوصیت وقار عظیم نے اس طرح بیان کی ہے:

''مکالمے کے لیے دوسری چیزوں کی طرح ضروری ہے کہ وہ حقیقی
معلوم ہو افسانہ نگار دو کرداروں میں مکالمہ کروائے تو وہ بالکل ویسا ہی
ہونا چاہیے جیسا کہ اصل زندگی میں۔اسے کم از کم ایسا ضرور ہونا
چاہیے کہ پڑھنے والا اسے غیر ممکن نہ سمجھے اس کے ایک ایک لفظ میں
حقیقت اور اصلیت کی بو آتی ہو''۔4

اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ افسانہ نگار کو بہت احتیاط کی ضرورت ہوتی ہے۔اس مرحلے میں مصنف کو دشواری پیش آتی ہے کیوں کہ افسانہ نگار کی زبان تو فصیح ہوتی ہے لیکن اگر وہ کسی ان پڑھ شخص کے کردار کو پیش کر رہا ہے تو ظاہر ہے کہ اس کے ذریعے ادا ہونے والے مکالمے بھی اس کی شخصیت کے مطابق کرائے جائیں گے۔اور اگر کسی جاہل شخص کی زبان سے علم وفضل،سائنٹفک اور عقلی دلائل پر مبنی مکالمے ادا کرائے جائیں تو اس کی شخصیت کے بالکل منفی معلوم ہوگا۔اس لیے ضروری ہے کہ مکالمے بہت طویل نہ ہوں جس سے قاری اکتا جائے۔ایک اہم بات یہ کہ کردار جس طبقہ سے تعلق رکھتا ہو اس سے اسی قسم کے جملے ادا

کرائے جائیں ورنہ کردار مصنوعی اور بے جان معلوم ہوں گے اور افسانے کا فنی حسن بھی ماند پڑ جائے گا۔بحیثیت مجموعی مکالمے کی خوبی یہ ہے کہ مختصر،آسان فہم ہوں اور واقعیت پسندی کے ضامن ہوں ایسا نہ ہو کہ ایک بیان دوسرے بیان کی تکذیب کرے۔

اسلوب:اسلوب کے معنی ہیں طرز،طریقہ،ڈھنگ وغیرہ۔اسلوب کیا ہے؟ اسلوب اور تکنیک میں کیا فرق ہے؟ جیسے سوالات فکشن کی تنقید میں زیر بحث رہے ہیں۔ ڈاکٹر رشید امجد اور ممتاز شیریں کی آراء سے ان دونوں اصطلاحوں کو سمجھا جا سکتا ہے رشید امجد لکھتے ہیں:۔

''اسلوب اپنے دور کی پہچان ہے اور ایک عہد کو دوسرے عہد سے جدا
کرتا ہے اسلوب وہ ہنر ہے جو خیال کی زبان اور عصر کا تعین کرتا
ہے۔گویا اسلوب خیال کو رائج الوقت ٹیکسال کی مہر لگاتا ہے۔''5

ممتاز شیریں نے تکنیک کی وضاحت اس طرح کی ہے ملاحظہ ہو:

''تکنیک کی تعریف ذرا مشکل ہے۔تکنیک مواد،اسلوب اور ہیئت
سے ایک علاحدہ صنف ہے۔فنکار مواد کو اسلوب سے ہم آہنگ
کر کے اسے ایک مخصوص طریقے سے مشکّل کرتا ہے۔''6

ابتدائی دور سے لے کر اب تک کے افسانوں کا جائزہ لیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ اسلوب کو ایک ایسی اصطلاح کے طور پر برتا گیا جس کا زمانے کی تبدیلی اور شخصیات کی تبدیلی سے گہرا تعلق ہے۔ابتدائی دور کی تخلیقات میں داستانوں کے اثر سے فارسی آمیز جملے اور شاعرانہ انداز بیان غالب تھا لیکن ترقی پسندی کے زمانے میں جو ادب تخلیق کیا گیا اس میں روزمرہ کی زبان اور سماج کے مسائل کو اہمیت دی گئی اس کے لیے سیدھا سادھا طرز اختیار کیا گیا اس طرح اردو افسانے میں ایک نیا اسلوب داخل ہوا۔آزادی کے بعد تقسیم ہند کے المیے نے لوگوں کو منتشر کر دیا تھا ادیبوں کو تہذیبی ورثے کے تقسیم ہو جانے کا احساس شدت سے ہوا اور ان کی شخصیت بھی اس المیہ سے متاثر ہوئی جس کی وجہ سے ان کی تحریروں

میں جذباتی ہیجان پیدا ہو گیا تھا۔ایسے عالم میں قرۃ العین حیدر نے تاریخی اور فلسفیانہ لب و لہجہ میں اقدار کی شکست و ریخت کے المیہ کو''آگ کا دریا''میں بیان کیا۔اس سے ایک نیا اور منفرد اسلوب وجود میں آیا اور اردو میں''شعور کی رو'' کی تکنیک کا تعارف با قاعدہ طور پر ہوا۔بعض افسانہ نگاروں نے بھی اس تکنیک کا فائدہ اٹھایا اور اردو افسانہ کو ایک منفرد اسلوب عطا کیا۔اسی طرح جدیدیت کے زمانے میں انسان کی ذاتی تنہائی،شناخت کے فقدان،اور باطنی انتشار کو بیان کرنے کے لیے علامتی اسلوب اختیار کیا گیا۔اور ایسے انداز میں کہانیاں لکھی گئیں جس سے انسان کی ذہنی و نفسیاتی پیچیدگیوں کا اندازہ لگایا جا سکے۔مثلاً سواری (خالدہ حسین)،دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم (سریندر پرکاش)،آخری آدمی (انتظار حسین) وغیرہ۔

تکنیک سے مراد وہ طریقہ ہے جس سے فنکار اپنے موضوع کو پیش کرتا ہے اہم بات یہ ہے کہ ہر موضوع الگ الگ تکنیک کا متقاضی ہوتا ہے اور فنکار اس کی مدد سے اپنی تخلیق کو ایک بہترین نمونہ بنا کر پیش کرتا ہے مثلاً قرۃ العین حیدر کے''پت جھڑ کی آواز''میں تنویر فاطمہ کی زندگی سے وابستہ واقعات جو اس کے لیے ماضی کا ایک قصہ ہیں اچانک اس کی دوست کی آمد پر یاد آنا اور پھر ماضی کے واقعہ سے قاری کو روشناس کرانا فلیش بیک کی تکنیک کے بغیر ممکن نہیں ہو سکتا تھا۔

جدید افسانوں میں حالات و واقعات کی پیچیدگی کے پیش نظر مختلف طرح کی تکنیکوں کا سہارا لینا پڑا جس کی وجہ سے افسانے کے موضوعات اور اسلوب میں تنوع کی گنجائش تو پیدا ہوئی لیکن ساتھ ہی ساتھ تنقید و تعبیر کے مسائل بھی پیدا ہو گئے۔مثلاً فلیش بیک کی تکنیک کے ذریعہ یہ آسانی فراہم ہوئی کہ راوی ماضی کے قصے کو حال کے واقعہ سے مربوط کر سکتا ہے۔اسی طرح مستقبل میں پیش آنے والے واقعہ کی طرف اشارہ کرنے یا دور اندیشی ظاہر کرنے کے لیے فلیش فارورڈ (flash forward) کی تکنیک کے استعمال سے افسانے میں مواد کی پیش کش کے نئے امکانات روشن ہوئے۔اس کے علاوہ ماضی قدیم کے

تہذیبی و اساطیری واقعات کو بیان کرنے کے لیے آزاد تلازمہ خیال free Association of ideas اور شعور کی رو Stream of consciosness کا استعمال کیا گیا۔آزاد تلازمہ میں خیالات تسلسل کے ساتھ نہیں آتے بلکہ ذہن کبھی حال میں ہوتا ہے اور کبھی ماضی کے دھندلکوں میں کھو جاتا ہے۔شعور کی رو میں داخلی خود کلامی کی تکنیک بھی شامل ہو جاتی ہے اس تکنیک میں انسان صیغہ واحد متکلم میں اپنے آپ سے باتیں کرنے لگتا ہے۔سجاد ظہیر کا افسانہ''نیند نہیں آتی''،حسن عسکری کا''حرام جادی''،سرنیدر پرکاش کا''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم''میں داخلی خود کلامی کی مثالیں ملتی ہیں۔

بیانیہ: اردو افسانے میں کچھ دنوں سے بیانیہ (Narration) اور روئیدا (Description) جیسے عناصر پر سنجیدگی سے بحث شروع ہوئی ہے۔یعنی ان دونوں اصطلاحات میں فرق کیا ہے؟ افسانے میں اس کی کیا اہمیت ہے؟ بیانیہ کے متعلق یہ کہا جا سکتا ہے کہ کسی قصے کا بیان بیانیہ کہلاتا ہے۔بیانیہ کے متعلق قاضی افضال حسین لکھتے ہیں:۔

> ''جس عمل میں صورت حال تبدیل ہوتی ہے اسے واقعہ کہتے ہیں اور صورت حال سے مراد وہ زمانی تسلسل ہے جس میں منظر، تنظیم یا اشیا ایک ہی شکل میں قائم رہتی ہے۔اس تسلسل ٹھہراو یا تنظیم میں کسی عمل کے سبب تبدیلی رونما ہوتی ہے۔تو اسے واقعہ کہتے ہیں جسے افسانہ نگار شب و روز کے کسی خاص قصے کی کیفیت یا منظر بیان کرتا ہے یا کسی مکان، کمرے، باغ کی تصویر کشی کرتا ہے تو یہ صورت حال ہوگی اور جب کسی عمل کے نتیجے میں اس صورت حال میں کوئی تبدیلی نمایاں ہو تو وہ واقعہ ہوتا ہے۔مثلاً اندھیری رات تھی،موسلا دھار بارش ہو رہی تھی،سڑک ویران تھی اور لوگ اپنے گھروں میں سو رہے تھے یہ ایک صورت حال ہے کہ اچانک کہیں دور سے چیخ کی آواز ابھری یہ واقعہ ہے اس میں صورت حال بیان کرنے والی لسانی تنظیم کو

وصف حال (Discription) اور واقعہ کے بیان کو بیانیہ

(Narration) کہتے ہیں۔''7

اس اقتباس سے واضح ہوا کہ افسانے میں جو منظر نگاری ہوتی ہے دراصل (Discription) یعنی روداد اسی کو کہتے ہیں۔ جب قصہ بیان کرتے ہوئے کسی خوبصورت منظر یا فضا کا بیان ہونے لگتا ہے تو واقعہ رک جاتا ہے۔ یعنی وہ عنصر جو قاری کو تجسس میں ڈالتا ہے وہ ٹھہر جاتا ہے۔ لیکن وہ ٹھہراؤ بھی آنے والے واقعے کی سنگینی یا دل اندوزی کا اشارہ دیتا ہے۔ یعنی یہ کہ درمیان میں آنے والے Discription کا بیان محض فضول نہیں ہوتا بلکہ اصل واقعہ سے اس کی وابستگی ضرور ہوتی ہے لہٰذا یہ کہنا بجا ہے کہ اگر وہ منظر نگاری یا روداد نگاری نہ ہو تو اصل قصہ کا رنگ اور تاثر زائل ہو جائے۔

فکشن کی تنقید میں ایک مسئلہ یہ بھی ہے کہ کہانی بیان کرنے والا کون ہوتا ہے خود افسانہ نگار یا کوئی تیسرا کردار؟ پروفیسر حامدی کاشمیری لکھتے ہیں:۔

''یہ بات بھی ذہن نشین رہے کہ راوی خود مصنف نہیں بلکہ افسانے کا ایک فرضی کردار ہے۔ جو کئی مواقع پر افسانے کے دیگر کرداروں کی طرح فرضی طور پر اپنے وجود اور رویوں کا احساس دلاتا ہے۔''8

اس سے واضح ہوا کہ کہانی بیان کرنے والے کو فکشن کی اصطلاح میں راوی کہا جاتا ہے۔ یہ راوی عموماً دو طرح کے ہوتے ہیں۔

1۔ واحد غائب 2۔ واحد متکلم

اردو میں زیادہ تر کہانیاں واحد غائب راوی کے ذریعہ بیان ہوئی ہیں۔ اس طریقہ بیان میں کہانی وہ کے ذریعہ بیان ہوتی ہے اسے ہمہ داں راوی کہتے ہیں۔ جسے ہر جگہ موجود سمجھا جاتا ہے۔ انگریزی میں اس کے لیے Omniscient کی اصطلاح استعمال ہوتی ہے۔ جس کے معنی ہی ہیں جو ہر چیز سے باخبر ہوتا ہے اور ساری چیزیں دیکھنے پر

قدرت رکھتا ہے۔ واحد متکلم میں کہانی ''میں'' کے ذریعہ بیان ہوتی ہے اور راوی کو واقعات کے بیان میں احتیاط کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس میں ذاتی مشاہدے کے علاوہ دوسرے واقعہ کو بیان کرنے کی گنجائش کم ہوتی ہے۔ اس ضمن میں wayen c.booth کے مضمون (مترجم: قاضی افضال حسین) سے چند سطریں ملاحظہ ہوں جس سے متکلم راوی کے مسئلہ کو سمجھا جا سکتا ہے۔

''متکلم: غالباً سب سے زیادہ تحقیق متکلم کے فرق و امتیاز پر کی گئی ہے۔ یہ بتانے سے ہمیں کچھ خاص معلوم نہیں ہوتا کہ ایک مخصوص کہانی واحد متکلم یا واحد غائب کی زبان سے بیان کی گئی ہے، جب تک اس کا تجزیہ نہ کیا جائے کہ راوی کی مخصوص صفات کس طرح ایک مخصوص تاثر پیدا کرتی ہیں۔ بے شک واحد متکلم کا انتخاب بعض مرتبہ غیر ضروری تحدیہ قائم کرتا ہے۔ اگر ''میں'' کے پاس اطمینان بخش، ضروری اطلاعات نہیں ہیں تو مصنف کہانی میں ناممکنات کی طرف بڑھنے لگتا ہے۔ بعض صورتوں میں دوسرے اثرات بھی ممکن ہیں۔ جو راوی کے انتخاب پر اثر انداز ہو سکتے ہیں۔''9

ان حدود اور پابندیوں کے باوجود بھی بعض افسانے جو واحد متکلم کے صیغہ میں بیان ہوئے ہیں قارئین کے درمیان کافی مقبول اور پسندیدہ ہیں۔ مثلاً کونپل، ہزار پایہ اور پیتل کا گھنٹہ وغیرہ۔

زمان و مکاں: قصے میں حقیقت و واقعیت پیدا کرنے کے لیے زمان و مکاں کا تعین بہت ضروری ہے۔ واقعہ کب اور کہاں واقع ہوا جب تک اس کی نشان دہی نہ ہو واقعات کا صحیح خاکہ ذہن میں نہیں ابھارا جا سکتا وقت اور جگہ کی تبدیلی سے حالات کی نوعیت تبدیل ہو جاتی ہے۔ کرداروں کے رہن سہن، بات چیت کرنے کا انداز وغیرہ جگہ کی مناسبت سے بیان کیے جاتے ہیں۔ مثلاً آنندی میں واقعات کے رونما ہونے کی جگہ

طوائفوں کا کوٹھا ہے۔ بظاہر اس بات کا اندازہ نہیں ہوتا ہے مگر پورا افسانہ پڑھنے کے بعد ذہن میں جائے وقوع کی جو تصویر ابھرتی ہے اس میں نمایاں طور پر کوٹھا ہی سامنے آتا ہے۔لہٰذا اس میں جو فضا تیار کی گئی ہے، جو کردار وضع کیے گئے ہیں اس جائے وقوع کی مناسبت سے ہیں۔اسی طرح ابتدائی دور کے افسانوں میں بھی واقعات کے بیان میں وقت اور جگہ کا تعین بآسانی ہو جاتا تھا لیکن جدید دور میں لکھے جانے والے افسانوں میں کرداروں کی نفسیاتی پیچیدگیوں اور ان کی لاشعوری گتھیوں کو سلجھانے کے لیے مسائل پیش آنے لگے لہٰذا افسانہ نگاروں کو بڑے جتن کرنے پڑے سیدھے سادھے بیانیہ کو ترک کر کے مختلف النوع تکنیکوں کا استعمال کرنا پڑا جس کی وجہ سے زمانی ساخت منتشر ہوگئی۔زمان و مکاں کا وہ تصور باقی نہ رہا جو ابتدائی دور کے افسانوں میں تھا۔ ماضی کے واقعات کو حال میں پیش کرنے کے لیے فلیش بیک کی تکنیک نے ایک طرف تو فنکاروں کو اظہار کا وسیلہ فراہم کیا تو دوسری طرف قاری کے لیے الجھن کا باعث بنا۔

شعور کی رو کی تکنیک کے استعمال سے وقت کا ترتیبی نظام بالکل منہدم ہو جاتا ہے جس کی وجہ سے افسانے کا بنیادی تصور یعنی مسئلہ کا آغاز، نقطۂ عروج اور انجام وغیرہ ختم ہو جاتا ہے اور کہانی ایک الگ ہی نہج سے آگے بڑھنے لگتی ہے۔ جس میں کبھی تو افسانے کا اختتام پہلے سامنے آجاتا ہے اور پھر بعد میں اس کی وجہ بتائی جاتی ہے کہ ایسا کیوں ہوا۔

نقطۂ نظر: مصنف کا Point of View افسانے کی تنقید میں بڑی اہمیت کا حامل ہے اس طرح کہ مصنف نے اپنی تخلیق میں جو نقطہ بیان کرنا چاہا ہے قاری اس کا ہم خیال ہے یا نہیں اس کے لیے ضروری ہے کہ مصنف ایسا اسلوب اختیار کرے کہ معنی کی ترسیل ہو سکے ایک ہی زمانے میں لکھنے والے فن کاروں کا موضوع تو یکساں ہوسکتا ہے تاہم ہر ایک کا نقطہ نظر مختلف ہوگا۔ترقی پسند تحریک سے وابستہ فن کارں میں کرشن چند، بیدی، احمد ندیم قاسمی، بلونت سنگھ، وغیرہ نے مزدوروں، مظلوموں و محنت کشوں کے مسائل کو موضوع بنایا مگر ان میں سے ہر ایک کا نقطہ نظر مختلف تھا۔ جس طرح زندگی ہر قدم پر ایک نئے

تلخ تجربے سے آشنا کرتی ہے۔اسی طرح مصنف کا نقطہ نظر بھی ہر افسانے میں ایک دوسرے سے مختلف ہوتا ہے۔

اس سلسلے میں نقادوں کا کہنا ہے کہ نقطہ نظر کا واضح ہو جانا افسانے کا عیب ہے۔ جس افسانہ میں مصنف کا نقطہ نظر بالکل واضح ہو جاتا ہے اس کی فنی حیثیت معدوم ہو جاتی ہے۔ایک خاص زمانے میں مقبول ہونے کے بعد اس کا تاثر ختم ہو جاتا ہے لیکن نقطہ نظر اتنا مبہم بھی نہ ہو کہ متن کی تعبیر و تشریح میں رکاوٹ بن جائے، معانی کے امکانات کی گنجائش باقی نہ رہے۔اس لیے ضروری ہے کہ مرکزی خیال ایسا ہو کہ قاری کو اشارہ مل جائے تا کہ فن پارے کی تفہیم بہتر طریقہ سے ہو سکے۔ بنیادی طور پر ہر افسانوی تخلیق مصنف کی شخصیت تاثرات و خیالات اور نظریات کا پرتو ہوتی ہے لیکن اچھے فن کار کا کمال یہ ہوتا ہے کہ وہ فن پارے کو ذاتی پسند و ناپسند کا نمونہ نہ بننے دے بلکہ فنی وسیلوں کی کارفرمائی سے اسے فطری اظہار سے قریب کر دے اور حیات و کائنات کے مسائل سے وابستہ کر دے۔اس سلسلے میں قرۃ العین حیدر کا نام سرفہرست ہے۔

آغاز و اختتام: آغاز و اختتام فکشن کے فنی لوازمات میں ایسے عناصر ہیں جس سے افسانے کی پوری فضا متاثر ہوتی ہے اس لیے ضروری ہے کہ آغاز ایسے پر تجسس اور معنی خیز انداز میں ہو کہ قاری پورا افسانہ پڑھنے پر مجبور ہو جائے۔ جو بھی منظر یا مکالمہ ابتدا میں پیش کرے اس کا تعلق مرکزی خیال سے ہو جو کہانی میں آنے والے کسی مبہم واقعہ کا یا منظر کا اشاریہ ثابت ہو۔ابتدائی دور میں عموماً کرداروں کا تعارف پیش کر دیا جاتا تھا یا کسی رومانی واقعہ کے دلکش و پر لطف فضا کا بیان ہوتا تھا مگر جدید دور میں طریقہ کار بدل گئے۔افسانے کے ابتدائی مناظر صرف لطف اندوزی کے لیے نہیں رہے بلکہ کرداروں کی ذہنی کیفیات یا دوسرے کسی مقصد کو واضح کرنے کے لیے بیان کیے جانے لگے۔اس فن میں سعادت حسن منٹو کو کمال حاصل ہے مثلاً منٹو کے بارے میں سید وقار عظیم لکھتے ہیں:

''منٹو کے فن کا امتیاز یہ ہے کہ اس نے آغاز اور انجام کو ایک زنجیر میں

منسلک کرنے کی اہمیت کو کبھی نہ بھلاتے ہوئے ہمیشہ افسانے کی
ضرورت کے مطابق اس کے درمیانی حصوں کی ساخت ،ترتیب،
رفتار اور اتار چڑھاؤ کو پوری فنی ذمہ داری کے ساتھ برتا ہے‘‘

وحدت تاثر : یہ عنصر مختصر افسانے کا مخصوص اور ناگزیر حصہ ہے۔وحدت تاثر سے مراد یہ ہے کہ افسانہ پڑھ کر قاری پر کوئی ایک تاثر قائم ہو خواہ وہ خوشی کا ہو یا غم کا اس سلسلے میں وقار عظیم نے بہت جامع بات لکھی ہے۔

’’ہر ادب کے جانچنے کا سب سے پہلا معیار یہی ہے کہ اس نے
انسان کے دل پر اس کے جذبات اور دماغ پر کیا اور کیسا اثر کیا؟ اس
کی نوعیت کیا ہے اسے مختلف لوگ کس کس نظریہ سے دیکھتے
ہیں۔‘‘10

مندرجہ بالا اقتباس میں صرف مجموعی تاثر کی بات کی گئی ہے مگر افسانے میں وحدت تاثر شرط ہے چنانچہ افسانے کی کامیابی اور فنی حسن میں وحدت تاثر کا بڑا عمل دخل ہے۔لیکن بعض افسانے ایسے بھی لکھے گئے جو متعدد چھوٹے چھوٹے مناظر یا قصوں سے مل کر تیار ہوتے ہیں اور زندگی کے کسی ایک رخ یا پہلو کے بجائے متعدد اور متضاد پہلوؤں کو پیش کرتے ہیں۔ایسی صورت میں یہ مسئلہ زیر بحث آتا ہے کہ ان افسانوں کو کس طرح جانچا اور پرکھا جائے۔بہر حال ان مسائل کا حل تلاش کرتے ہوئے یہ بات بھی تسلیم کرنی چاہیے کہ افسانہ کی تنقید میں مسائل اس لیے درپیش ہیں کہ یہ صنف تبدیلی اور تجربے کی متحمل ہے،لیکن مشکلات کے ساتھ ساتھ اس میں نئے تجربات کرنے کی گنجائش نکلتی رہتی ہے اور تکنیک کی نئی نئی صورتیں بھی سامنے آتی رہتی ہیں جس سے افسانے کی تشریح وتعبیر کے مسائل حل ہوتے رہتے ہیں۔

☆☆

حواشی وحوالے:

1۔ فن افسانہ نگاری، وقار عظیم،ص:٦٦
2۔ اردو افسانہ، تجزیہ، حامدی کاشمیری،ص:۲۱
3۔ آزادی کے بعد اردو فکشن، ابوالکلام قاسمی،ص۳۳
4۔ افسانے کا فن، وقار اعظیم،ص۱٦۱
5۔ رشید امجد’’رویے اور شناختیں بحوالہ اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات، ڈاکٹر فوزیہ اسلم،ص۳۲
6۔ اردو افسانہ زوایت اور مسائل، گوپی چند نارنگ
7۔ تنقید ۲۰۱۱، قاضی افضال حسین،ص۱۹٦
8۔ حامدی کاشمیری،ص۲۳
9۔ تنقید، قاضی افضال حسین،ص:۱۵۲
10۔ فن افسانہ نگاری، وقار اعظیم،ص۸۷

افسانے کی ہیئت میں تجربات کی نوعیت

ادب کی دوسری اصناف کی طرح افسانے کی اپنی مخصوص ہیئت ہے لیکن افسانے کی ہیئت شاعری بالخصوص غزل کی طرح ٹھوس اور حتمی نہیں بلکہ زمانے اور وقت کی تبدیلی کے مطابق تغیر پذیر ہے۔تغیر پذیری کی اس خصوصیت نے اردو افسانے کے ڈھانچے کو ابتدا سے لے کر ارتقائی مراحل تک کے ہر دور میں متاثر کیا ہے۔ تبدیلی کی اس زد میں کبھی افسانے کا پلاٹ ،تو کبھی کردار تو کبھی زبان و بیان اور زمان ومکاں وغیرہ آتے رہے ہیں ،ایک دور ایسا بھی آیا جب شاعری کے ایجاز واختصار سے متاثر ہو کر افسانوی بیانیہ میں دبازت وتہہ داری پیدا کرنے کی کوشش کی گئی اور روایتی افسانوں کو اکہرا کہہ کر نظر انداز کیا گیا اس دور کو جدیدیت کے نام سے موسوم کیا گیا۔ اس سے پہلے ترقی پسندی نے بھی ابتدائی افسانوں کے شاعرانہ اور رومانوی انداز سے مخالفت تو کی تھی مگر افسانے کی ساخت اور داخلی ہیئت میں تبدیلی کی دعوی دار نہیں تھی محض اسلوب،موضوع اور مواد تک ان کی بحثیں محدود رہیں۔لیکن جدید افسانوں کے تقاضے ان دونوں ادوار سے زیادہ کشادہ تھے۔لہذا اس مضمون میں افسانے کی ہیئت میں ہونے والے تجربات کو اختصار کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

ابتدائی دور میں افسانہ مسئلہ کے الجھاؤ سے شروع ہوتا تھا اور آخر میں اس کا کوئی مناسب حل سامنے آجاتا تھا لیکن آغاز،عروج اور اختتام والی تکنیک نئے افسانہ

کا ساتھ نہیں دے سکی۔ کیونکہ نیا دور مادیت پرستی ،ذرائع ابلاغ کی وجہ سے انسانی روابط اور رشتوں میں بھی کاروباری رویّے داخل کر دینے کا غماز ہے۔اس لیے نئے فسانہ نگاروں کے پاس زندگی کے بنیادی مسائل کے علاوہ سیاسی، سماجی، معاشی اور اخلاقی مسائل بھی تھے۔ان تمام چیزوں کو پیش کرنے کے لیے ترتیب و تنظیم کو ختم کرنا لازمی ٹھہرا۔مثال کے طور پر کرشن چندر کا افسانہ ''دو فرلانگ لمبی سڑک'' میں تنظیم نہیں بلکہ متعدد بکھرے ہوئے مناظر سے ترتیب دیا گیا ہے ایسا محسوس ہوتا ہے پوری کائنات ایک ہی سڑک پر آباد ہے۔منظّم پلاٹ کی جو بنیادی شرط ہے وہ اس افسانہ میں مفقود ہے۔محمد حسن عسکری اس افسانے کے متعلق لکھتے ہیں:

> ''اول تو اس افسانے کا کینڈا ہی بالکل نیا تھا۔ اس میں نہ تو کوئی پلاٹ نہ تو کوئی کہانی نہ سلسلے وار واقعات تھے۔بس چند بکھرے ہوئے تأثرات کو ایک جگہ جمع کر کے جذباتی وحدت پیدا کر دی گئی ہے۔یہ انداز اس زمانے میں بالکل نیا تھا۔'' [1]

اس کے بعد کرشن چندر نے افسانہ ''غالیچہ'' لکھ کر ہیئتی تجربہ کی عمدہ مثال پیش کی۔اس افسانے میں بھی واقعات میں ترتیب وتنظیم نہیں ہے اور غالیچہ کو استعارہ بنا کر پیش کیا گیا ہے۔ دراصل ۱۹۵۰ء کی دہائی میں نئے حالات نے فن کاروں کے ذہن میں جو نئے سوال ابھارے اس کے زیراثر فن کاروں کی نئی نسل نے کائنات اور فرد کو اپنے طور پر دریافت کرنا شروع کیا اور ذہن کے چھپے ہوئے گوشوں کی ترجمانی شروع کی جس کی وجہ سے وقت کا تاریخی تسلسل درہم برہم ہو گیا۔ کیونکہ ظاہری طور پر وقت کی گردش جس تاریخی تسلسل کے ساتھ رواں دواں ہے باطن میں یعنی انسانی لاشعور میں ویسا نہیں ہے۔ وقت ترتیب سے نہیں ہوتا بلکہ کبھی حال میں تو کبھی دس سال پیچھے ماضی میں تو کبھی مستقبل میں آنے والے حالات کے متعلق منصوبہ بندی کی صورت میں ہوتا ہے۔لہٰذا افسانے کی ہیئت میں تبدیلی اور تجربے کا ایسا اسلوب بھی اختیار کیا گیا جو اس کے مطابق ہو ان ہی تمام باتوں

کو پیش نظر رکھتے ہوئے اور جائزہ لیتے ہوئے ممتاز شیریں لکھتی ہیں:

> ''جب سے افسانہ اپنے مخصوص دائرے سے باہر نکل آیا اس میں بلا کا تنوع ،وسعت اور قوت آ گئی ہے ۔افسانوی ادب متمول اور آزاد ہوگیا ہے۔ ساری پابندیوں کو توڑ کر زندگی کی ساری وسعتوں اور پیچیدگیوں کو اپنے آپ میں سمیٹ لینا چاہتا ہے ۔اب ایسے افسانے بھی ہیں جن میں پلاٹ نہیں ہوتا افسانے کے حصوں میں بھی تسلسل لازمی نہیں یہ حصہ ایک مضبوط ،ٹھوس اور مکمل اکائی میں گندھے ہوئے نہیں ہوتے بکھرے ہوئے حصے جن میں صرف کمزور تعلق ہوتے ہیں افسانے میں جمع کیے جاسکتے ہیں، چند الگ الگ تأثرات صرف ہلکی سی مناسبت کی وجہ سے افسانہ بنائے جاسکتے ہیں۔''2

مندرجہ بالا اقتباس میں ممتاز شیریں نے افسانے میں کیے گئے جس تجربہ کا ذکر کیا ہے وہ ہیئتی ،فنی و تکنیکی ضوابط کی شکست و ریخت پر تشویش کے ساتھ اس کی وسعت وامکانات کے متعلق بھی ہے ان خصوصیات سے متصف افسانوں میں منٹو کا ''پھندنے'' کرشن چند کا ''غالیچہ'' قرۃ العین حیدر کا ''یہ غازی تیرے پراسرار بندے'' وغیرہ قابل ذکر ہیں ۔اردو افسانے میں منٹو کے شاہکار افسانہ پھندنے کو پلاٹ اور کردار نگاری پر تجربے کا اور جدیدیت کا پیش خیمہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کیوں کہ افسانے کا پلاٹ حقیقی واقعات سے ترتیب پانے کے بجائے چند ماورائی مناظر اور واقعات سے مرتب ہوتا ہے ۔۔ ''پھندنے'' کے پلاٹ پر گفتگو کرتے ہوئے وہاب اشرفی لکھتے ہیں:

> ''افسانے کی امکانی ہیئت ایک کوٹھی، اس سے ملحق اور جھاڑی سے تشکیل پاتی ہے۔اسی ہیئت میں پھندنے کے سارے ڈرامائی کھیل کھیلے گئے ہیں اور اسی کھیل میں کئی طرح کے پھندنے Fixation

> کی طرح ابھرتے ہیں۔محسوس کیا جاسکتا ہے کہ اس افسانے میں فن کارانہ لاپروائی سے معمولی اور غیر معمولی اشیاء کو Juxtabrase کر دیا گیا ہے ،جانوروں کی طرف نظر ڈالیے تو بلیان اور اس کے بچے ہیں۔ پلا ہے، کتے اور کتیا ہیں....یہ قصہ کسی ایک فرد کا نہیں بلکہ ان حالات کا ہے جنھیں جنسی حالات کہہ سکتے ہیں۔''3

اس افسانے کے جائزے سے اندازہ ہوتا ہے کہ جنسی بے راہ روی اور جبر و تشدد کو اشاراتی انداز میں پیش کرنے کا اس سے بہتر طریقہ اور کوئی نہیں ہوسکتا تھا اسی لیے افتخار جالب نے اس افسانے میں پلاٹ کی شکست و ریخت اور لامنطقیت کی وجہ موضوع کی پیچیدگی کو قرار دیا ہے اور حقیقت بھی یہی ہے کہ افسانے کی ہیئت اور اسلوب اور لسانی تشکیلات سب موضوع کے تابع ہوتے ہیں۔''پھندنے'' کے بارے میں افتخار جالب کی رائے ملاحظہ ہو:

> ''یہ ایک خاندان کی شکست و ریخت کا بیان ہے جس میں عورت نے ہر مرد کا بستر گرم کیا ہے اور ہر گھر میں بچے دیے ،معاشرتی زندگی کا سب سے مضبوط عنصر خاندان ہی ہے۔ خاندان کا داخلی شیرازہ بکھرنے کا یہ معروضی محاکمہ شدید ہیجان کو دبا کر لکھا گیا ہے تاہم ہیجان کا اظہار سرعت سے بدلتے واقعات سے ہو جاتا ہے۔''4

افتخار جالب نے اس تجزیے میں ساری توجہ افسانے کی ہیئت اور زبان پر مرکوز رکھی ہے ،جس کے مطالعے سے یہ نتیجہ سامنے آتا ہے کہ وقت اور حالات کے پیش نظر افسانے کا موضوع تشکیل پاتا ہے اور موضوع کی سادگی و پیچیدگی سے افسانے کی ہیئت متاثر ہوتی ہے۔امجد طفیل اس افسانے کا فنی تجزیہ کرتے ہوئے تجریدی افسانے کا بہترین نمونہ قرار دیتے ہیں؛۔

> ''پھندنے منٹو کا وہ افسانہ ہے جس میں پلاٹ کی شکست و ریخت اور

> غیر منطقی وحدت کی حامل کہانی کا ڈھانچہ ظاہر ہوتا نظر آتا ہے۔ اس افسانے میں کردار، پلاٹ کی جکڑ بندیوں سے آزاد ہیں اور بظاہر غیر مربوط نظر آتے ہیں، کیونکہ انھیں پلاٹ کے تسلسل کے بجائے خیال کی ڈور میں پرویا گیا ہے۔ کرداروں کی داخلی زندگی کے بیان کے لیے مصوری کی تکنیک استعمال کی گئی ہے۔ اس کہانی میں مختلف عناصر معمّائی کیفیت کے حامل ہیں۔ اسے سمجھنے کے لیے قاری کو عام سے زیادہ حساس اور چوکنا ہونا چاہیے۔ جان، خواب اور حقیقت ایک دوسرے میں یوں پیوست ہیں کہ وہ ایک بڑی تصویر کے جزو معلوم ہوتے ہیں۔ منٹو نے لسانی سطح پر بھی توڑ پھوڑ کی ہے۔ ہر اعتبار سے یہ افسانہ اردو میں تجریدی افسانے کا نقش اول بنتا ہے اور شاید اردو کا سب سے خوبصورت بھرپور تجریدی افسانہ بھی ''پھندنے'' ہے۔''5

غلام عباس کا افسانہ 'آنندی' بھی ہیئت و اسلوب کا ایک نیا تجربہ پیش کرتا ہے۔ اس افسانے کے قصہ میں ترتیب تو برقرار ہے مگر کرداروں کا ہجوم کردار نگاری کی شرطوں کی نفی کرتا ہے اور افسانہ میں مسئلہ کے حل پر یعنی طوائفوں کے لیے شہر بس جانے پر کہانی ختم نہیں ہوتی ہے۔

دو فرلانگ لمبی سڑک، پھندنے، غالیچہ، نیند نہیں آتی، بجوکا، اور حرام جادی وغیرہ میں پلاٹ کی شکست وریخت کے باوجود کہانی پن کا عنصر برقرار ہے۔ کہانی پن سے مراد یہ ہے کہ کہانی کے بیانیہ میں وقت کے تسلسل کو خواہ کتنا ہی توڑ مروڑ کر پیش کیا جائے مگر جب قاری سے پوچھا جائے تو وہ اپنے طور پر وقت کی کڑیاں ملا کر کہانی کو بیان کر دے۔ مثلاً ممتاز شیریں کا افسانہ 'کفارہ' میں وقت کبھی ماضی میں تو کبھی حال میں منتقل ہوتا رہتا ہے مگر

واقعہ اپنی جگہ برقرار ہے بلکہ یہ کہا جائے تو بہتر ہوگا کہ واقعہ کو موثر و معتبر بنانے کے لیے ہی وقت کی ترتیب میں پیچ و خم در آیا ہے۔ بطور نمونہ افسانے سے ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''میں نے اپنے آپ کو آزاد محسوس کیا، یکدم آواز بے قید، جیسے میں اپنے جسم کے زنداں سے رہا ہو کر ایک بے حد بے کران وسعت میں داخل ہوگئی تھی۔ میرے چاروں طرف وسیع زمین پھیلی ہوئی تھی، بنجر اور ویران زمین، دفعتاً میرے پیروں کے نیچے زمین کانپنے لگی.....
>
> اچانک نہ جانے کہاں سے پہاڑوں کا سلسلہ ابھر آیا۔ ان کی آنکھوں کو خیرہ کرنے والی برف پوش چوٹیاں نیلے آسمان کے پس منظر میں سمندر کی منجمد لہریں معلوم ہو رہی تھیں۔
>
> میں انھیں پہچان سکتی تھی۔ وہ طویل کھمبا جس کے سر پر کئی سروں والے ناگ اپنے حسین پھن اٹھائے گویا جھوم رہے تھے۔ یہ سنگ بستہ راستے، یہ صحن خانے، یہ اونچے ستون، ''اینگلور'' کے تھے۔''[٦]

ممتاز شیریں کے اس افسانے میں واحد متکلم راوی خواب یا تخیل میں بہت سارے تاریخی مقامات کی سیر کرتا ہے جس کی وجہ سے وقت کا تسلسل ٹوٹ جاتا ہے کیوں کہ یہ یقینی امر ہے کہ ایک ہی شخص بیک وقت متعدد مقامات پر نہیں جا سکتا، لیکن شعور کی رو یا آزاد تلازمہ خیال (free association of ideas) کا سہارا لے کر اس ناممکن کو ممکن بنایا جا سکتا ہے۔

اس کے علاوہ بعض افسانوں میں منظر نگاری کثرت سے ہوتی ہے یہ بات واضح رہے کہ ابتدائی دور کے افسانوں میں جس نوع کی منظر نگاری ہوتی تھی آزادی کے بعد کے افسانوں کی نوعیت اس سے بالکل مختلف ہوگئی کیوں کہ جدید افسانے میں سارا کاروبار صورتحال کا ہی ہوتا ہے۔ اور اس صورتحال کے بطن سے واقعہ جنم لیتا ہے بقول قاضی افضال حسین ''واقعے کے بیان میں کسی ایک منزل تک پہنچ کر 'صورت حال' منظر یا وصف حال

(Description) شامل کرنے سے خود واقعے کی کسی داخلی یا ظاہری جہت کو روشن کرنا مقصود اور ممکن ہوسکتا ہے۔'' لیکن اس طرح کے افسانوں میں یہ مسئلہ پیدا ہوتا ہے کہ اس عرصہ میں جو کچھ بیان ہو رہا ہے اس کو سمجھنے کے لیے قاری کیا طریقہ اختیار کرے۔ قاضی افضال حسین نے اپنے مضمون ''واقعہ، راوی اور بیانیہ'' میں اس نکتہ کو بھی مثالوں کے ساتھ واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس ضمن میں قاضی افضال حسین لکھتے ہیں:

بنیادی بات یہی ہے کہ (description) میں وقت ٹھہر جاتا ہے اور پھر وقت میں حرکت اس وقت شروع ہوتی ہے جب واقعہ بیان ہونے لگتا ہے۔
یا اس سے کہیں زیادہ تخلیقی طریقہ یہ ہوگا کہ ایک زمانی وقفہ کو راوی اپنے مشاہدے سے اس طرح پر کرتا ہے کہ واقعہ اور منظر یا وقت اور وقفے کے سارے اجزا اس دورانیہ میں بالکل مناسب معلوم ہوتے ہیں۔''7

اسی طرح سریندر پرکاش کا افسانہ ''سرنگ'' کے واقعات میں ٹوٹتے ہوئے وقت کے دھارے اور اسی کی وجہ سے غیر منطقیت کی بنا پر کسی خواب کا حصہ معلوم ہوتے ہیں۔ اپنے ٹھوس پن اور استدلال بیان کی وجہ سے اصل معلوم ہوتے ہوئے بھی خواب آسا نظر آتے ہیں۔ اس افسانے کے ایک چھوٹے سے اقتباس سے اس کا اندازہ بخوبی لگایا جاسکتا ہے:

''دور کہیں شاید رقص کی تیاریاں ہو رہی تھیں، رقاصہ نے گھنگرو پاؤں سے باندھ کر زمین پر ایک دوبار ضرب لگائی اس کے ساتھ جھنکار سنائی دی، لیکن بہت مدھم جیسے میلوں سے آئی ہو، جیسے صدیوں پہلے کا واقعہ ہو، اایسا لگا کہ وہ آواز جیسے میرے پہلو سے ابھری ہے۔ اچانک فاصلہ ختم ہوگیا اور واقعہ اسی لمحے کا ہے۔ جس میں میں جی رہا

ہوں وقت تھم گیا۔'8

اس اقتباس کا آخری جملہ قاری کو یقین اور کشمکش کی کیفیت میں مبتلا کر دیتا ہے۔ لیکن اسی نکتہ کو ہی قاری ایک واقعہ کی صورت میں یوں بیان کرسکتا ہے کہ ایک شخص کے ساتھ جو واقعات پیش آتے ہیں بظاہر تو وہ بے ہوشی کی حالت میں ہوتا ہے مگر دراصل وہ لاشعور کے نہاں خانوں میں اتر کر گفتگو کرتا ہے اس لیے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ کسی محفل میں ہے اور وہاں رقص کی تیاریاں ہو رہی ہیں وغیرہ

مگر تجریدی افسانوں میں نہ تو کہانی کو بیان کرنا ممکن ہوتا ہے اور نہ ہی یہ اندازہ کرنا ممکن ہوتا ہے کہ راوی کون ہے، واقعہ کب ماضی میں داخل ہوگیا اور کب حال میں بیان ہونے لگا۔ اس کی بہترین مثال سریندر پرکاش کے افسانہ ''تلقارس'' میں موجود ہے۔

''ستمبر کے مہینے میں آنسو گیس کا استعمال ٹھیک نہیں ان دنوں کسان شہر سے راشن کارڈ کا بیج لینے آیا ہوتا ہے وہ بڑے مہمان نواز قسم کے لوگ تھے انھوں نے انڈوں کی جگہ اپنے بچوں کے سر ابال کر اور روٹیوں کی جگہ عورتوں کے پستان کاٹ کر پیش کر دیے مگر آخری وقت جب میں نزع کے عالم میں تھا وہ میرا راشن کارڈ چرانے کی ترکیبیں سوچ رہے تھے انھوں نے اپنے خوانچے اونچی اونچی دیوارون پر لگا رکھے تھے اور نیچے وادی مین جھوپڑیاں جل رہی تھیں جھونپڑیاں جلنے تک گاڑی پلیٹ فارم پر آجاتی ہے اور سب لوگ آگے بڑھ کر اپنی اپنی لاش پہچان لیتے ہیں پھر وہ گرم کباب کی ہانک لگاتے کوئی نہ پوچھتا کس عزیز کے گوشت کے کباب ہیں آج کتنے بڈھے جمع ہوئے، درخت نے کتنی بار جھک کر سلام کیا توری کے بیل پر کتنے پھول لگے''9

اس افسانے کی ہیئت پر بحث کرتے ہوئے طارق چھتاری لکھتے ہیں:

''...جب ہم اس اقتباس کی کہانی زبانی بیان کرنے سے قاصر ہیں تو
بلاشبہ یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس میں کہانی پن موجود ہی نہیں ہے۔البتہ
کچھ باتیں، کچھ حادثات، کچھ واقعات ضرور ہیں جو افسانہ نگار کے
تحت الشعور میں تھے اور وہی صفحۂ قرطاس پر ابھر کر آ گئے ہیں۔افسانہ
نگار نے دراصل کہانی نہیں کہی ہے۔ بلکہ زندگی کے متعدد مسائل
''شعور کی رو'' کی تکنیک میں یکجا کر دیے ہیں۔
اس افسانے میں ایک خاص خوبی یہ ضرور ہے کہ پورا افسانہ ایک ہی
جملے میں بغیر کاما یا فل اسٹاپ کے چلتا ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکالا
جاسکتا ہے کہ جدید دور میں (جس دور میں یہ افسانہ تخلیق ہوا) زندگی
کے بہت سارے مسائل ایک دوسرے میں اس طرح گڈمڈ ہیں کہ
کہانی کار کو کہیں کاما یا فل اسٹاپ لگانے کا موقع ہی نہیں ملتا یعنی ان
مسائل کو ایک دوسرے الگ کرنا۔اس کے لیے ناممکن بن جاتا ہے۔
اگر پوچھا جائے اس کہانی کا موضوع کیا ہے تو ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ
جدید کہانی کے بہت سارے موضوعات ایک ایک جملے میں اس کہانی
میں پرو دیے گئے ہیں اس کہانی میں سینکڑوں مسائل کی جانب مبہم
اشارے کیے گئے ہیں اور وہی مسائل جدید کہانی کے موضوعات
ہیں۔یعنی جدید کہانی کے موضوعات کی نشان دہی دراصل اس کہانی
کا موضوع ہے۔''10

چونکہ جدید افسانہ نگاروں نے زندگی کو کسی مخصوص زاویے سے دیکھنے کے بجائے
مختلف زاویوں اور نظریوں سے دیکھنے کی کوشش کی اور معاشرے کے بجائے فرد کا مطالعہ،
خارجی زندگی میں موجود ترتیب و تسلسل کے بجائے باطنی جذبات و احساسات کو اہمیت دی
اسی لیے افسانے میں بھی موضوع کے بجائے ہیئت کو ترجیح دینے کا رجحان پیدا ہوا اور فرد کی

طرح افسانے کی داخلی ہیئت اثر انداز ہوئی۔اسلوبیاتی و تکنیکی توڑ پھوڑ کی وجہ سے نئے
افسانے کی صورت حال بالکل بدل گئی۔ڈاکٹر اعجاز راہی اردو افسانے میں اسلوب کی
تبدیلی اور اہمیت کے سلسلے میں لکھتے ہیں:

''نئے اردو افسانے نے زندگی کو وسیع تناظر میں دیکھنے کی روایت
قائم کی اور اس کے لیے اس نے نہایت توانا نامیاتی اسلوب
اور ڈکشن کا استعمال کیا۔معنیاتی انسلاکات واستدراک کے لیے
استعاراتی، علامتی تمثیلی اور پیکیری تہہ در تہہ محاکات کا تخلیقی محاکمہ
نئے افسانے کے اسلوب اور بنت کا حصہ بنا،معمول کے لفظیات
کے استعمال کے انکار سے نئے افسانے کی نئی لفظیات نے نئی لسانی
تشکیلات کی ایک عملی شکل وضع کی اور ادب کو لفظیات کا ایک نیا ذخیرہ
مہیا کیا۔''11

مندرجہ بالا اقتباس میں جدید افسانے کے متعلق جو باتیں کہی گئی ہیں ان کے پیش
نظر انور خاں کے افسانہ ''کووں سے ڈھکا آسمان'' کا جائزہ لیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ
اس میں نئے علامتی افسانے کی تمام صفات و خصوصیات موجود ہیں اس افسانے میں ہیئتی
پیچیدگی کو برقرار رکھتے ہوئے عصری نامساعد حالات اور ناامیدی کا تخلیقی تجزیہ کیا گیا ہے۔وہ
اس طرح کہ اس میں کوئی منظّم پلاٹ نہیں اور نہ ہی کوئی منطقی بات سوائے ایک جملے کے
''رات تو کاٹنی ہی ہوگی چاہے رات کتنی ہی لمبی ہو'' افسانے کا یہی جملہ اس کے علامتی عنوان
''کووں سے ڈھکا آسمان'' کی وضاحت کرتا ہے۔اس افسانے میں کسی مرکزی کردار کے
بجائے بے نام کرداروں کی بہتات ہے۔ان کی شناخت پہلا آدمی، دوسرا آدمی، تیسرا آدمی
وغیرہ سے ہوتی ہے۔اس افسانہ میں کوئی حادثہ کوئی واقعہ نہیں صرف ایک منظر کا بیان، ایک
سچویشن کی روداد علامتی پیرایہ میں پیش کی گئی ہے۔چند افراد رات کی تاریکی میں باہم محو گفتگو
ہیں اور اس فکر میں ہیں کہ اندھیرا کیسے ختم ہوگا رات کیسے کٹے گی ایک شخص سے کہا جاتا ہے کہ

وہ کہانی سنائے مگر وہ کہتا ہے کہ اس کے پاس کوئی کہانی نہیں صرف اتنا ہی نہیں بلکہ اس شہر کے کسی شخص کے پاس کوئی کہانی نہیں۔ پھر وہ فکرمند ہو جاتے ہیں کہ رات کیسے کٹے گی۔ لہٰذا وہ طے کرتے ہیں کہ کہانی بنائیں مگر المیہ یہ ہے کہ صرف چند لفظوں کو جوڑنے کے سوا ان سے کوئی بن نہیں پڑتی یہ صورت حال اس بات کا اشاریہ ہے کہ جدید افسانہ غیر ضروری تشریح و تفصیل کے بجائے نامانوس علامتوں، استعاروں اور پیکروں سے عبارت ہے۔

آخر میں کہانی کے درمیان آنے والے جملے ''رات تو کاٹنی ہی ہوگی'' اور ''کیا یہ سچ ہے کہ اب صبح نہیں ہوگی'' کا عملی اطلاق بھی ہو جاتا ہے یعنی کوؤں سے ڈھکا سیاہ آسمان صاف تو ہوتا ہے اور صبح بھی ہوتی ہے مگر ان لوگوں کی صبح نہیں ہوتی جو صبح کے انتظار میں فکرمند تھے تاریک وسرد رات کی اذیت ان کے جسموں کو بے جان کر دیتی ہے اور صبح ہونے پر کارپوریشن کی گاڑی ان کی لاشوں کو بھر کر لے جاتی ہے۔ اسی طرز کے دوسرے افسانوں میں ''مسدود راہوں کے مسافر'' (رضوان احمد)، ''زنجیر ہلانے والے'' (سلام بن رزاق) اور ''گیلری میں بیٹھی ہوئی عورت'' (انور خاں) وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ ان افسانوں میں واقعات کو ترتیب وار پیش کرنے کے بجائے نہایت ہی فنی مہارت کے ساتھ بالواسطہ انداز میں پیش کیا گیا ہے یا کسی لمحے یا تجربے کی شدت پر زور دے کر افسانے کی بنیاد رکھی گئی ہے اور پھر تجربے کی یہی وحدت افسانے کی ساخت کی صورت میں سامنے آتی جاتی ہے۔ جس طرح ''کوؤں سے ڈھکا آسمان'' میں موجود ہے۔

تجربے کی یہی شدت انتظار حسین کے افسانہ ''وہ جو کھوئے گئے'' میں موجود ہے۔ تقسیم کے بعد نقل مکانی کی وجہ سے جو ذہنی اذیت یادِ ماضی کے سبب پیدا ہوئی اس تجربہ سے ادیب خود بھی دوچار ہوا۔ ہجرت کے واقعہ نے انسانی ذہن کو جس طرح منتشر کر دیا تھا اور اس وقت کسی کو قتل کر دینے یا کوئی بھی حیوانی فعل انجام دینے کی کوئی معقول وجہ یا ذاتی داؤ پیچ نہ تھا۔ اسی طرح افسانوں کے پلاٹ میں کبھی ایک واقعہ یا منظر کے بعد دوسرے منظر کے پیش آنے کی کوئی وجہ نہ تھی بلکہ یہ فضا ابھرتی ہے کہ اگلے لمحے کچھ بھی ہو سکتا ہے۔

انتظار حسین کے افسانے ''وہ جو کھوئے گئے'' میں بھی پلاٹ کا یہی معاملہ ہے۔ کہانی بار بار فلیش بیک میں چلی جاتی ہے، افسانے میں موجود چاروں کردار ایک درخت کے نیچے محو گفتگو ہیں اور انھیں یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ ان میں ایک شخص غائب ہے اور اسی کشمکش میں غلطاں و پیچاں بار بار وہ ایک دوسرے کو گنتے ہیں اور خود کو ہی شمار کرنا بھول جاتے ہیں اگر ہجرت کے واقعہ کو ذہن میں رکھ کر مطالعہ کریں تو اندازہ ہوتا ہے کہ اس افسانے کے پلاٹ میں منطقیت تو موجود ہے۔ واقعات خلا میں تخلیق نہیں ہوئے ہیں مگر پلاٹ کی بنیادی شرط یعنی تسلسل کا فقدان ہے۔ اس لیے بطور خلاصہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ افسانہ کی تغیر پذیر ہیئت کے پیش نظر اس کے مطالعے کے لیے زندگی اور ثقافت کے بدلتے سروکاروں کی معنویت کو سمجھنا اور سامنے رکھنا ضروری ہے۔

☆☆

حواشی وحوالے:

1۔ تخلیقی ادب شمارہ ۵مشمولہ کرشن چندر ا کتوبر ۱۹۸۵ص:۳۸،بحوالہ جدید اردو افسانہ ہیئت اور اسلوب میں تجربات کا تجزیہ،خورشید احمد
2۔ ناول اور افسانے میں تکنیک کا تنوع ،ممتاز شیریں ،مشمولہ اردو افسانہ روایت و مسائل ،ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس ،دہلی ۲۰۰۸ص:٦۵
3۔ اردو فکشن اور تیسری آنکھ ،وہاب اشرفی ،ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس دہلی، ۲۰۰۵،ص:٦٦
4۔ منٹو کے افسانے ،مرتب قاضی افضال حسین ،مکتبہ جامعہ لیمیٹیڈ ،شمشاد مارکیٹ علی گڑھ،۲۰۱۳،ص:۲۷۱
5۔ اردو افسانہ قیام پاکستان تا حال ،امجد طفیل ،مشمولہ روشنائی سہ ماہی جلد ۹ شمارہ، اکتوبر تا دسمبر ۲۰۰۷،نثری دائرہ پاکستان۔کراچی، مدیر احمد زین الدین،ص:۵۱
6۔ کفارہ ،ممتاز شیریں، مشمولہ خواتین کے نمائندہ افسانے ،مرتب محمد قاسم صدیقی، ایجوکیشنل بک ہاوس ،علی گڑھ۲۰۰۷،ص:۳۵
7 ششماہی تنقید ۲۰۱۱، مدیر قاضی افضال حسین ،شعبہ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی ص:۲۰۷

8 سرنگ ،سریندر پرکاش، مشمولہ اردو افسانہ تجزیہ، حامدی کاشمیری۔ص:۱۴۵
9۔ جدید افسانہ اردو، ہندی، طارق چھتاری، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ،ص ۷۷
10 جدید افسانہ اردو، ہندی، طارق چھتاری، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ص ۷۸
11۔ نئے افسانے کے بارے میں چندسوال ،ڈاکٹر اعجاز راہی ،دھنک پرنٹرز، راولپنڈی ،۱۹۹۰ء ،ص۵۴٦بحوالہ اردو افسانہ بیسویں صدی کی ادبی تحریکوں

اور رجحانات کے تناظر میں، ڈاکٹر شفیق انجم، پورب اکادمی، پاکستان،۲۰۰۸

اردو افسانے میں کرداری نگاری کے تجربات

افسانے میں کردارنگاری کے متعلق ہر دور میں رویے بدلتے رہے ہیں اور نئے نئے تجربے ہوتے رہے ہیں۔ابتدائی دور کے افسانوں میں کردار نگاری کی کوئی واضح شکل و صورت نہ تھی البتہ حجاب امتیاز علی تاج، سجاد حیدر یلدرم اور مرزا ادیب وغیرہ نے تو ایک ہی نام کے کردار متعدد افسانوں میں پیش کئے۔ بعدازاں ارتقائی دور میں کردار نگاری کا طریقہ یہ تھا کہ افسانہ کی ابتدا میں کرداروں کی جسمانی ساخت اور شکل وصورت بتا کر ان کی شخصیت کا مختصر سا خاکہ پیش کر دیا جاتا تھا یعنی کردار کس طبقہ کا ہے اور اس کا رہن سہن کیسا ہے ان تمام باتوں سے مصنف قاری کو باخبر کرتا تھا۔اس طریقہ کار کی بہترین مثال پریم چند، غلام عباس ،کرشن چندر ،منٹو، بیدی اور عصمت چغتائی کے افسانوں میں بخوبی مل جاتی ہے۔ مثلاً عصمت چغتائی کے افسانے ''مغل بچّہ'' میں دادی کے کردار کی پیشکش سے اس طریقہ کا بہترین نمونہ سامنے آتا ہے۔

''گوری دادی سفید جھک چاندنی بچھے تخت پر سفید بے داغ کپڑوں میں ایک سنگِ مرمر کا مقبرہ معلوم ہوتی تھیں سفید ڈھیروں بال ،بے خون کی سفید دھوئی ہوئی ململ جیسی جلد، ہلکی کرنجی آنکھیں جن

پر سفیدی رینگ آئی تھی، پہلی نظر میں سفید لگتی تھیں، انھیں دیکھ کر
آنکھیں چکا چوند ہو جاتی تھیں۔جیسے بسی ہوئی چاندنی کا غبار ان کے
گرد معلق ہو۔
...لوگ ان کی عمر سو سے اوپر بتاتے تھے... بارہ تیرہ برس کی عمر میں وہ
میری امی کے چچازاد سے بیاہی تو گئی تھیں مگر انھوں نے دلہن کے
گھونگٹ بھی نہ اٹھایا۔کنوارپن کی ایک صدی انھوں نے اپنی
کھنڈرروں میں بتائی تھی۔''1

اسی طرح چودھری محمد علی ردولوی کا افسانہ ''تیسری جنس'' میں آغاز ہی کردار کے نام اور اس کی شکل وصورت پر تبصرے سے ہوتا ہے۔غلام عباس کا مشہور افسانہ ''اوورکوٹ'' اپندرناتھ اشک کا ''ڈاچی''، بلونت سنگھ کا ''جگا'' وغیرہ اس ضمن میں قابل ذکر ہیں۔

نئی تنقید کے زیر اثر اردو افسانے کی ہیئت پر گفتگو عام ہونے کے بعد نقادوں نے مختلف طریقے سے افسانوں کے پلاٹ، کردار اور اسلوب وغیرہ کا جائزہ لے کر ان میں ہونے والے تجربوں کی نشان دہی کی، اور اس تجربے کا عملی نمونہ بھی پیش کیا۔ پروفیسر خورشید احمد نے ''جدید اردو افسانہ ہیئت اور اسلوب میں تجربات کا تجزیہ'' (۱۹۹۷ء) میں کرداروں پر ہونے والے مختلف طرح کے تجربات کا تجزیہ بڑی ہنرمندی سے کیا ہے۔ایک جگہ کردار نگاری کے بدلتے ہوئے طریق کار پر بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''...افسانہ نگار سمجھتا ہے کہ اگر یہ دکھایا جائے کہ کردار کیسا دکھائی دیتا ہے، کیا کرتا ہے، کیا بولتا ہے، تو کردار نگاری مکمل ہو جائے گی، لیکن کردار پر اس کے ماحول کا اثر بھی پڑتا ہے آدمی جس گھر میں رہتا ہے، جس طرح اپنے کمرے کو سجاتا ہے۔وہاں کی چھوٹی چھوٹی جاندار اور بے جان چیزیں بھی اس کے کردار کی چغلی کھاتی ہیں چنانچہ افسانہ نگار اس کردار کی سیرت کو نمایاں کرنے کے لیے اس کے

ماحول کا ذکر بھی ضروری سمجھتا ہے۔منٹو نے ہتک میں سوگندھی کے کمرے کا ذکر اس طرح کیا ہے۔''2

اس کے بعد انھوں نے سوگندھی کے کمرے کا جائزہ لے کر سوگندھی کے ذہنی وجذباتی ردعمل اور کمرے کے ماحول میں ہم آہنگی تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔اسی طرح انتظار حسین کے کردار نگاری کا جائزہ لیتے ہوئے شمیم حنفی نے اپنی کتاب ''کہانی کے پانچ رنگ'' میں لکھا ہے:

''اب کہانی میں ہم جس عمل کا تماشہ دیکھتے ہیں وہ شعور سے زیادہ احساس کا تابع ہوتا ہے پھر انتظار حسین کے یہاں تو یوں بھی عمل کی اوپری پرت کچھ زیادہ اہمیت نہیں رکھتی کہ ان کے کرداروں میں بیشتر بے عمل قسم کے لوگ ہیں جو یادوں سے گزر کرتے ہیں اور جن کا زادسفر بالعموم ایک اداسی یا اکیلے پن کی اذیت کا احساس ہوتا ہے وہ اپنے تحرک سے زیادہ حسی کیفیتوں کے حوالے سے پہچانے جاتے ہیں۔وہ جتنا کچھ کہتے ہیں اس سے زیادہ ان کہا چھوڑ دیتے ہیں اور وہ تنہا ہوتے ہیں تو سوچتے رہتے ہیں اور لوگوں کے ساتھ ہوں تو یا تو اپنے آپ میں گم ہوتے ہیں یا پھر چند لفظ، چند جملے، بیشتر ادھورے بول کر دوسرے کی سننے لگتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ انتظار حسین کی کہانیوں کے پلاٹ سے زیادہ ہمیں یا تو کرداروں کے بعض مکالمے یاد رہ جاتے ہیں یا پھر صورت حال کی محض چند تصویریں۔...''3

کرداروں پر ہونے والے تجربات پر شمیم حنفی کا یہ تجزیہ ظاہر ہے اس دور کے کرداروں سے تعلق رکھتا ہے جو آزادی کے بعد تقسیم ہند کے واقعات سے متاثر ہوئے تھے۔اس کے نتیجے میں وہ اندرونی اور ذہنی پیچیدگیوں کا اس طرح شکار ہو گئے کہ خیال وعمل میں تضاد نظر آنے لگا۔کردار وہ نہیں رہے جو وہ سامنے سے نظر آتے تھے۔اسی لیے کرداروں

کی پیشکش کے پرانے طریقے کو جو منٹو نے ''سوگندھی'' میں کیا ہے اسے خارجی کردارنگاری کا نام دیا گیا۔اور یہ سب فرائڈ کے تحلیل نفسی کے نظریے پر عملی تجربے سے ممکن ہوا یعنی یہ کہ کردار کے ذہن میں کیا چل رہا ہے۔اس کے Behaviour سے ہم آہنگ کر کے نتیجہ نکالنے کا عمل اور کرداروں کے ذریعہ ادا ہونے والے ادھورے مکالموں سے ان کی بے ترتیب زندگی کے مسائل اور الجھنوں کا اندازہ لگانے کی کوشش کی گئی۔نقادوں نے انھیں افسانوں کو موضوع بحث بھی بنانا شروع کیا جس میں کرداروں کا داخلی شعور شامل ہو۔مثلاً پروفسر خورشید احمد لکھتے ہیں:

> ''...افسانہ نگار کو چاہیے کہ وہ ہمیں بتائے کہ اس آدمی کے دماغ میں کیا ہورہا ہے یعنی صرف گفتگو اور اعمال ہی نہیں بلکہ کردارنگاری کے لیے اس کے خیالات اور محسوسات بھی اہم ہیں، چنانچہ کردار کو پیش کرنے کا ایک دوسرا تجربہ یہ کیا گیا کہ اس کے اندر داخل ہوکر ہمیں اس کے خیالات سے آگاہ کیا جائے اس کو خارجی کردارنگاری کے مقابلے میں داخلی کردارنگاری کہا جاسکتا ہے۔''4

اس طرح افسانے کی ہیئت کا مطالعہ کرنے والے نقادوں کی آرا سے اندازہ ہوتا ہے کہ جدید افسانے میں فلیٹ کردار اور راؤنڈ کردار کے تصور کو مزید وسعت دے کر خارجی کردارنگاری اور داخلی کردارنگاری پر تجربے ہوئے۔کلاسیکی افسانوں میں کردار اپنے مخصوص نام اور انفرادی خصوصیات سے پہچانے جاتے تھے ان کے مخصوص طرز عمل اور ان کی سوچ کے تحت واقعات رونما ہوتے تھے۔ان کے ذریعہ کہانی آگے بڑھتی تھی، خیال و عمل میں تسلسل نظر آتا تھا۔منٹو، بیدی، کرشن چندر نے بے شمار کامیاب کرداری افسانے لکھے ہیں جس میں کرداروں کے نام، ان کی خصوصیات اور ان کے صفات کا تجزیہ کیا گیا ہے۔

کردارنگاری پر تجربات کے سلسلے میں منٹو کا نام بہت ہی اہمیت کا حامل ہے۔ اول یہ کہ ان کے یہاں کسی مخصوص طبقہ کے بجائے ہر طبقے کے افراد نظر آتے ہیں۔یعنی یہ کہ

اشرافیہ اور متوسط طبقہ منٹو کا مسئلہ نہیں بلکہ انھوں نے بلاتکلف شرفاء وغرباء کے زندگیوں کی تمام تر بدصورتیوں کو پیش کر دیا ہے۔دوسری اہم بات یہ ہے کہ منٹو کے کردارں میں ظاہر و باطن کا تضاد موجود ہوتا ہے مثلا بابو گوپی ناتھ بظاہر ایک عیاش آدمی ہے مگر اس کے اندر انسانیت کا جذبہ ایک پرہیزگار شخص کے بہ نسبت کہیں زیادہ ہے۔دوسرے لفظوں میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ بظاہر شاطر وعیار اور تیز طرار نظر آنے والے افراد حقیقتاً بڑے ہی معصوم ہوتے ہیں۔کردارنگاری کی ایک نئی شکل منٹو کے ''نیا قانون'' میں میں بخوبی دیکھنے کو ملتی ہے۔جیسا کہ منگو کوچوان اپنے قرب وجوار میں بڑا ہی سمجھدار سمجھا جاتا ہے۔منگو کوچوان کی ذہنی کشمکش، سماج سے اس کا تعلق اور اس کی شخصیت کا اندازہ اس اقتباس کے ذریعہ ملاحظہ فرمائیں؛:

> ''منگو کوچوان اپنے اڈے میں بہت عقل مند سمجھا جاتا تھا، گو اس کی تعلیمی حیثیت صفر کے برابر تھی اور اس نے کبھی اسکول کا منہ نہیں دیکھا تھا لیکن اس کے باوجود اسے دنیا بھر کی چیزوں کا علم تھا اڈے کے وہ تمام کوچوان جن کو یہ جاننے کی خواہش ہوتی تھی کہ دنیا کے اندر کیا ہورہا ہے، استاد منگو کی وسیع معلومات سے اچھی طرح واقف تھے۔''5

اس اقتباس سے منگو کوچوان کی شخصیت کا خاکہ قاری پر بخوبی واضح ہوجاتا ہے اور مکمل افسانہ تفصیل سے پڑھنے کے بعد ایک ایسے کردار کا جیتا جاگتا مرقع سامنے آجاتا ہے جو آزادی کی نئی صبح کا انتظار اس امید پر کر رہا ہو کہ اس صبح کے آنے کے بعد سارا نظام تبدیل ہوجائے گا، ظلم و جبر اور بدعنوانیوں کا خاتمہ ہوجائے گا۔صبح ہونے پر وہ نہایت ہی معصومیت سے ایک ایک چیز میں اس تبدیلی کو محسوس کرنے کی ناکام کوشش کرتا ہے اس وقت اس کی ساری چالاکی بھولے پن میں تبدیل ہوجاتی ہے۔اس کے علاوہ منٹو کے دوسرے افسانوں میں کردارنگاری کے ضمن میں مختلف طرح کے تجربے کا اندازہ ہوتا ہے جسے بڑی خوبی کے ساتھ منٹو نے پیش کیا ہے۔شہروں میں رہنے والے عیار ومکار، قصبے اور گاؤں میں رہنے

والے سیدھے سادے لوگ طوائف اور دلال وغیرہ۔ طوائف کے کردار کو منٹو نے دوسرے تمام افسانہ نگاروں سے مختلف و منفرد انداز میں پیش کیا ہے۔ ممتاز شیریں نے ''منٹو نوری نہ ناری''، وارث علوی نے ''منٹو ایک مطالعہ''، محمد حسن نے ''سعادت حسن منٹو: ایک نفسیاتی تجزیہ'' وغیرہ میں منٹو کے افسانوں کا عملی تجزیہ کرتے ہوئے کرداروں کے پیش کش کے انداز کو خوب سراہا ہے۔ ممتاز شیریں نے اپنے مضمون ''منٹو کا تغیر، ارتقا اور فنی تکمیل'' میں بڑی جامعیت سے منٹو کے کرداروں کا تجزیہ کیا ہے۔ انھوں نے یہ رائے قائم کی ہے کہ منٹو نے اپنے مختلف افسانوں میں مختلف طرح کے کردار پیش کیے ہیں لیکن ان سب میں ایک مشترک عنصر یہ ہے کہ وہ مروجہ اخلاقی قدروں سے بغاوت کرتے ہیں اور یہی بغاوت کرنے والے کردار منٹو کے فطری انسان ہیں وہ لکھتی ہیں:

''منٹو کے یہاں اس فرسٹیٹڈ فطری انسان کے کئی روپ ہیں پہلا تو وہ ہے جس میں وہ گناہ اور گندگی میں گھرا نظر آتا ہے۔ طوائفیں ان کے گاہک، ان کے دلال، عیاش مرد اور بدکار عورتیں یہ منٹو کے بیشتر کردار ہیں۔ یہ سب موجودہ سماج کی گناہ آلود جنسی زندگی کے مہرے ہیں۔ فطری جبلتوں کو جب بندشوں سے روکا جاتا ہے اور وہ ان بندشوں کو توڑ کر باہر نکل آتی ہیں تو جنسی زندگی میں افراتفری اور بے راہ روی ہی پیدا ہو سکتی ہے۔ اخلاقی بندشوں نے انھیں گناہ سے بچانے کے بجائے گناہ کی پستیوں میں دھکیل دیا ہے۔'6

ممتاز شیریں نے اپنی تنقید میں نہ صرف کرداروں کا نفسیاتی تجزیہ کیا ہے بلکہ منٹو کے اسلوب اور موضوع کو بھی بڑی گہرائی اور عمیق نظری سے پرکھ کر نتیجہ پیش کیا ہے۔ ان کی یہ رائے ہے کہ منٹو اپنی شخصیت یا اپنی پسند کو افسانے پر مسلط نہیں کرتے بلکہ افسانوی منظر نامہ پر موجود ہوتے ہوئے بھی معروضیت کو برقرار رکھتے ہیں۔ مثلاً افسانہ بابو گوپی ناتھ آزادی کے بعد لکھے گئے افسانوں میں کردار نگاری پر تجربہ کی ایک بہترین مثال ہے جو کہ

افسانہ ''پانچ دن'' کے مرکزی کردار پروفیسر کے بالکل Opposite کردار معلوم ہوتا ہے۔ پروفیسر پوری زندگی نیک و ایماندار رہ کر اپنی زندگی کے آخری پانچ دنوں میں ان ساری لذتوں سے آشنائی حاصل کر لیتا ہے جن کے لیے وہ زندگی بھر ترستا رہا تھا۔ جب کہ بابو گوپی ناتھ جو کہ بہت عیاش و بدمعاش سمجھا جاتا ہے لیکن زینت کو بڑے خلوص و عزت کے ساتھ رکھتا ہے۔ ممتاز شیریں لکھتی ہیں:

''بابو گوپی ناتھ ایک بڑا اہم موڑ تھا جس سے منٹو کی افسانہ نگاری کا دوسرا دور شروع ہوتا ہے اس میں منٹو نے خلاف معمول بڑا بھرپور پیچیدہ اور مکمل کردار پیش کیا تھا اور اس کردار کو پیش کرتے ہوئے منٹو کا رویہ بھی ایک سچے فن کار کا تھا ایک مکمل کردار کے ساتھ اس افسانے میں ایک مکمل اور بھرپور تجربہ یہ بھی تھا۔''7

جس طرح منٹو نے مرد کرداروں میں بابو گوپی ناتھ، رندھیر، ایشر سنگھ، راج کشور وغیرہ کی متضاد خصوصیات کو پیش کیا ہے اسی طرح عورتوں پر بھی مختلف النوع تجربے کیے ہیں. منٹو کی ہر طوائف عادت و خصلت میں ایک دوسرے سے مختلف ہوتی ہے مگر ان میں سے ہر ایک کی خواہش یہ ہے کہ وہ کسی ایک مرد کی ہو کر رہے، لیکن بابو گوپی ناتھ کی طوائف زینت ان سب سے مختلف ہے مثلاً بابو گوپی ناتھ خود کہتا ہے کہ یہ بہت سیدھی اور سادہ لڑکی ہے۔ اسی طرح منٹو جو اس افسانہ کا راوی ہے اس کی رائے میں زینت ''اچھی ملنسار طبیعت کی عورت تھی، کم گو، سادہ لوح، صاف ستھری۔'' اس افسانے کے کرداروں کی نفسیاتی گتھیاں کھولنے میں وارث علوی کے مضمون ''بابو گوپی ناتھ پر مزید گفتگو'' سے بڑی مدد ملتی ہے۔ اس مضمون میں انھوں نے افسانے کے کرداروں کا تفصیلی تجزیہ پیش کرنے کے ساتھ ساتھ منٹو کی کردار نگاری کی مختلف خصوصیات کو بھی واضح کیا ہے۔ مثلاً ایک خصوصیت یہ بتائی ہے:

''کرداروں کی طرف منٹو کا اپنا رویہ پسند و ناپسند کا یک سمتی نہیں ہوتا بلکہ ایک ایسے تناؤ کا حامل ہوتا ہے جو متضاد اور پیچیدہ صفات کے حامل شخصیتوں سے شناسائی کا فطری نتیجہ ہوتا ہے۔ اس نظر سے اگر

> ہم زینت کے کردار کا مطالعہ کریں تو کردار نگاری کے بہت سے فنی
> رموز اور نفسیاتی اسرار ہم پر روشن ہوں گے۔ زینت افسانہ کا ثانوی
> کردار ہے لیکن اس کی پیش کش میں بھی منٹو نے گہری نفسیاتی
> بصیرتوں سے کام لیا ہے ان بصیرتوں پر نظر نہ ہو تو زینت ایک معمولی
> کشمیری کبوتری سے زیادہ کچھ بھی نظر نہ آئے گی۔ ان بصیرتوں
> کو شمار میں لیا جائے تو ''پتہ چلے گا کہ زینت کو بابو گوپی ناتھ کے لیے
> اوراس افسانے کے لیے موزوں ترین طوائف کا روپ دینے میں
> افسانہ نگار نے نسوانی شخصیت کے کیسے نازک اور لطیف نقوش
> ابھارے ہیں۔''8

عصمت چغتائی منٹو کی ہم عصر ہیں جس زمانے میں منٹو، کرشن چندر، عصمت اور بیدی افسانے لکھ رہے تھے اس وقت سب کے سامنے چیلنجز ایک جیسے تھے مگر ان میں سے ہر ایک نے ان کا سامنا کرنے کے لیے الگ الگ راہیں نکال لیں۔

عصمت چغتائی کے افسانوں میں کردار نگاری اپنے ہم عصروں سے اس طرح مختلف ہے۔ وہ اپنے کرداروں کو جس انداز سے پیش کرتی ہیں وہ بہت معمولی مگر بالکل منفرد ہے۔ عصمت کے یہاں راوی بحیثیت کردار کا مسئلہ بڑا پیچیدہ ہے کیوں کہ ان کے افسانوں کا بیان کنندہ منٹو کی طرح نہیں ہے جو افسانے میں افسانہ نگار کی ذات کو شامل ہونے سے روک سکے اور نہ ہی کرشن چندر کی طرح وہ کالو بھنگی، یا تائی ایسری جیسے کردار تلاش کر پاتی ہیں اور نہ بیدی کی طرح ایسا ہمہ داں راوی جو کرداروں کے باطن کو بھی کھنگال ڈالے اور ایک معروضی فاصلہ بھی برقرار رکھ لے بلکہ عصمت کے بعض افسانوں کے متعلق یہ غلط فہمی عام ہوگئی تھی اپنے کرداروں کے پیچھے سے خود عصمت ہی بول رہی ہیں۔ لیکن رفتہ رفتہ عصمت کے اس غیر معمولی تجربے کو سمجھنے کی کوشش کی گئی۔ یہ صورت حال خاص طور پر واحد متکلم والے افسانوں میں پیدا ہوتی ہے مگر اس کے باوجود ان کے افسانے کا تأثر مجروح نہیں

ہوتا ہے۔ ان کے افسانوں میں بھول بھلیاں، لحاف، دو ہاتھ، پردے کے پیچھے بچھو پھوپھی، پنکچر، وغیرہ میں کردار نگاری کے تجربے کی بہترین مثالیں ملتی ہیں۔ اگر چہ ان افسانوں میں موضوع زیادہ اہم معلوم ہوتا ہے مگر کردار بھی کچھ کم نہیں جس کا اندازہ ابوالکلام قاسمی کے مضمون'' عصمت کے افسانوں میں کردار نگاری'' کو پڑھ کر ہوتا ہے۔ اس مضمون میں انھوں نے دوسرے نقادوں سے مختلف یعنی موضوع اور عصمت کے ذاتی رویے کو افسانے پر حاوی کر کے تجزیہ کرنے کے بجائے کرداروں کے عمل اور ان کے اقوال و افعال کی روشنی میں تجزیہ کیا ہے۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''عصمت کے افسانوں میں 'تل' کو کردار نگاری کے اعتبار سے یہ
> امتیاز حاصل ہے کہ اس کا مرکزی کردار چودھری اپنی پختہ عمری
> اور پیشہ ورانہ انہماک کے باوجود افسانے میں ابھرنے والے
> واقعات کے نتیجے میں زبردست ذہنی اور جذباتی کشمکش سے دوچار
> دکھلایا گیا ہے۔ چودھری ایک مشاق آرٹسٹ ہے۔ وہ ایک الھڑ
> دیہاتی دوشیزہ کو ماڈل کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ مگر رانی کی
> افتادِ طبع اور جنسی ترغیبات کے متواتر یلغار سے اپنے کام، عمر اور
> متانت کے تقاضوں سے دور لے جاتی ہے۔ اور اس کے قدم میں
> لغزش پیدا ہونے لگتی ہے۔''9

اسی طرح افسانہ'' دو ہاتھ'' پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''...اس افسانے کے سارے کردار تو اپنے فطری ارتقا کے ساتھ
> ضروری تبصرے کی نذر ہونے کے خطرے سے دوچار ہیں۔ اس
> افسانے میں رام اوتار کی سادہ لوحی اور اس کی بیوی کے ہرجائی پن
> ، متضاد رنگوں سے بنائی ہوئی دو تصویروں کی طرح اپنی واضح اور مختلف
> شناخت لیے ہوئے ہے۔ گوری کے کردار کو ابھارنے اور اس کی

دلچسپیوں کے حوالے سے محلے کے من چلوں کے رویے میں نفسیاتی
گرہوں کی تلاش عصمت کی اپنی وہ مخصوص فن کاری ہے جس میں ان
کا کوئی ثانی نظر نہیں آتا۔'' 12

اسی طرح فضیل جعفری نے بھی ''عصمت چغتائی کا فن'' میں صرف موضوع تک گفتگو محدود رکھنے کے بجائے عصمت چغتائی کے فن و تکنیک یعنی جملوں کی ساخت، کردار، الفاظ، محاوروں پر بحث کی ہے جسے اردو افسانے کے ہیئتی اور اسلوبیاتی مطالعہ کا پیش خیمہ کہا جا سکتا ہے۔ مثلاً وہ لکھتے ہیں:

'' ...جب بچھو پھوپھی میں آپ نند بھاوج کے مکالمے پڑھیں
تو صاف ظاہر ہو جاتا ہے کہ پھوپھی کے لب و لہجہ میں مغل فرمارواؤں
کا خون اب تک پھنکار رہا ہے جب کہ بھاوج جن کا تعلق شیخ سلیم
چشتی کے خانوادے سے ہے ۔ نہایت ہی نرم و نازک الفاظ
کا استعمال کرتی ہے۔ بعض مستعمل الفاظ کو نئے معنی پہنا دینا اور اسی
طرح سیدھے سادے الفاظ و اصطلاحات استعاری معنیٰ میں
استعمال کرنا ان کے اسلوب کا ایک اٹوٹ حصہ ہے۔ اسی طرح ان
کے حس مزاح اسلوب کی مدد سے بھی خطرناک سے خطرناک سچویشن
کے Tension کو کم دیتی ہے۔' 11

مندرجہ بالا چند سطروں میں فضیل جعفری نے جس طرح عصمت چغتائی کے کرداروں، ان کے مکالمے اور لب و لہجے سے پیدا ہونے والے تاثر، کی نشان دہی کر کے عصمت کے فن کو اجاگر کیا ہے اس لحاظ سے کہا جا سکتا ہے کہ انھوں نے اردو افسانے کی تنقید میں اسلوبیاتی اور ہیئتی مطالعے کو راہ دی ہے۔ صرف یہی نہیں بلکہ انھوں نے کئی افسانہ نگاروں کے افسانوں کا ہیئتی اور اسلوبیاتی تجزیہ کیا ہے جن میں انور سجاد، احمد ہمیش، بلراج مین را وغیرہ شامل ہیں۔ عصمت کے ایک اور افسانے پر تجزیہ ملاحظہ ہو جس میں انھوں نے

اپنے مزاحیہ اسلوب سے افسانے کے نازک سچویشن کو قابو میں کر لیا ہے۔ فضیل جعفری لکھتے ہیں:

'' ان کا افسانہ ''ننھی سی جان'' زبان و بیان پر ان کی زبردست
قدرت کا روشن ثبوت ہے۔ .... پوری کہانی میں مکالموں کا لڑکیوں
کا سہا ہوا لہجہ، مرکزی کردار رسولن کے طور طریقے ایسا سماں باندھتے
ہیں کہ عصمت کے افسانوں سے واقف کار قاری جائز طور پر ایک
ناجائز بچے کے متعلق Curious ہوتا جاتا ہے۔... میں سمجھتا ہوں کہ
تکنیک کے اعتبار سے یہ افسانہ جنسی Force کی بہترین مثال
ہے۔'' 12

اس افسانے کے آخر میں یہ اندازہ ہوتا ہے کہ جس ناجائز بچے کے متعلق بات ہو رہی ہے وہ مرغی کا چوزہ ہے۔ اس مرحلے پر پہنچ کر ٹینشن ختم ہو جاتی ہے۔ ایک طرح سے یہ چونکا دینے والا افسانہ ہے۔

اسی طرح کرشن چندر اردو افسانے کے بڑے ناموں میں سے ایک ہے۔ اگر چہ ان کے متعلق یہ اعتراض ہے کہ انھوں نے شدت پسندی سے کام لیا اور انھیں بسیار نویس بھی کہا جاتا ہے۔ وارث علوی نے اپنے بسیط مضمون ''کرشن چندر کی افسانہ نگاری'' میں ایسے بہت سے کمزور پہلوؤں کی نشان دہی کی ہے وہ لکھتے ہیں:

''کرشن چندر کی کہانی کمزور ہوتی ہے اور اسے دلچسپ بنانے کے
لیے وہ پلاٹ کو ایسے موڑ دیتے ہیں کہ کہانی پر کردار قربان ہو جاتے
ہیں، اور تھیم غارت ہو جاتی ہے۔'' 13

اس مضمون میں وارث علوی نے کرشن چندر کے متعدد افسانوں کے تجزیے کیے ہیں اور اُن میں پیش کیے گئے کرداروں کو کمزور قرار دیا ہے۔ اس کے علاوہ ان کے اسلوب کو شاعرانہ قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں کہ جس طرح کی زبان کرشن چندر نے لکھی ہے شاعر کو

زندہ رکھ سکتی ہے ناول اور افسانہ کو نہیں ایک جملہ یہ لکھا ہے کہ ''کرشن چندر کا یہ نمائندہ اسلوب ہے جس میں وہ سرمایہ داروں اور دولت مندوں کا ذکر کرتے ہیں۔ یہ کردار نگاری کا نہیں خاکہ اڑانے کا اسلوب ہے۔'' غرض یہ کہ وارث علوی کا یہ مضمون مجموعی طور پر کرشن چندر کے افسانوں میں کردار نگاری اور اسلوب پر لکھا گیا مفصل مضمون ہے جس میں محض خلاصہ نہیں بلکہ افسانے کی ہیئت پر تبصرہ ملتا ہے۔

قرۃ العین حیدر کی افسانہ نگاری پر یوں تو بہت سے نقادوں نے مضامین اور کتابیں لکھی ہیں لیکن ''قرۃ العین حیدر ایک مطالعہ'' (قمر رئیس)، ''قرۃ العین حیدر چند تخلیقی میلانات'' (مقبول حسن خاں)، قرۃ العین حیدر نسائی حسیت کا نیا رجحان'' (ابوالکلام قاسمی)، قرۃ العین حیدر! فنی اظہار کی نوعیتیں (نیلم فرزانہ) وغیرہ مضامین میں ان کے فن اور اسلوب کے متعلق جو بحثیں اٹھائی گئی ہیں بہت ہی قابل قدر ہیں۔ عام طور سے اردو افسانے کے اسلوب اور ہیئت یا پھر تکنیک پر گفتگو عنقا ہے۔ شاعری پر تو شمس الرحمٰن فاروقی، گوپی چند نارنگ وغیرہ نے سیر حاصل بحثیں کی ہیں اور انھیں حضرات بشمول وارث علوی نے ہی افسانے کے اسلوب اور ہیئت پر گفتگو کرنے کی ابتدا کی مگر علاحدہ تمام افسانہ نگاروں کے اسلوب اور فن پر گفتگو ممکن نہیں ہے اس لیے جن چند نقادوں نے شخصی مطالعہ کر کے افسانے کی نئی تنقید میں اضافہ کیا ہے ان میں کچھ بحثیں ایسی مل جاتی ہیں جو اسلوب اور ہیئت کو سمجھنے میں مدد دیتی ہیں۔ مثلاً محمود ہاشمی نے اپنے مضمون (قرۃ العین حیدر: جدید افسانے کا نقطۂ آغاز) میں قرۃ العین حیدر کے افسانوں کا تجزیہ کیا ہے جن میں موضوع، کردار، اسلوب، زبان و بیان سب کچھ زیر بحث آ گیا ہے۔ ان کے پہلے مجموعے ''ستاروں سے آگے'' کے متعلق لکھتے ہیں:

''قرۃ العین حیدر کے اس مجموعے کو ہم جدید افسانے کا نقطۂ آغاز تصور کر سکتے ہیں۔ اس مجموعے کے افسانے، اردو میں پہلی بار اس ریاضیاتی یا اس Cartesian منطق کو توڑتے ہیں جو واقعات اور

کرداروں کو خط مستقیم میں سفر کرنے پر مجبور کرتی تھی اور جس کا مقصد بیانیہ طرز کا احوال تھا۔ ان افسانوں میں نثر کے تخلیقی استعمال ابتدائی نقوش نمایاں ہوتے ہیں۔ اور ایسے کردار تخلیق کیے گئے ہیں جو اپنی شخصیت کے جھروکے سے دنیا پر نظر ڈالتے ہیں۔''14

اس کے بعد محمود ہاشمی نے مجموعہ ''شیشے کے گھر'' میں شامل افسانوں کا مختصر تجزیہ پیش کیا ہے۔ جس میں کرداروں کے مکالمے اور افسانے میں منظر نگاری کے ذریعہ مصنفہ کے اسلوب کی وضاحت کی ہے، مثلاً افسانہ ''برف باری'' کے ابتدائی پیراگراف میں کی گئی منظر نگاری کو افسانے کے مرکزی کردار ''بوبی ممتاز'' کے جذبات سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس منظر کی چند سطریں پیش کر کے اس کا تجزیہ یوں کرتے ہیں:

''دھیمے سروں میں بجنے والی اداس موسیقی جیسے تاثر کو پیش کرنے والا یہ منظر نامہ بوبی ممتاز کے باطنی احساس کا علامیہ ہے اور برف باری کا تذکرہ، وہ تلازمہ خیال ہے جو بوبی ممتاز کو سرگوشیوں کی فضا سے نکال کر اچانک لکھنؤ کی یاد سے وابستہ کر دیتا ہے۔ جہاں عین اسی وقت لکھنؤ ریڈیو سے کوٹینی موسم کی رپورٹ سناتی تھی۔

بوبی ممتاز کی اس کیفیت کو ماضی اور یادوں کی جانب مراجعت نہیں کہا جا سکتا بلکہ حال کے لمحوں میں ماضی کے وژن کی شمولیت سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ یہ وژن ایک مابعد الطبعی تجربہ ہے۔''15

قرۃ العین حیدر کے افسانوں کے بیشتر کردار تقسیم اور آزادی ہند کے بعد جلاوطنی کے کرب سے دوچار نظر آتے ہیں لیکن قرۃ العین حیدر نے جو تجربے پیش کیے یا جو مکالمے پیش کیے اسے ان کا داخلی احساس کہا جا سکتا ہے، اس طریقِ کار کو تنقیدی اصطلاح میں Persona کہا جاتا ہے۔ مثلاً افسانہ ''برف باری سے پہلے'' میں بوبی ممتاز کی داخلی خود کلامی میں ہجرت سے پہلے کی زندگی اس کا مخاطب معلوم ہوتا ہے۔ محمود ہاشمی اس افسانوی

مجموعے میں پیش کردہ تمام کرداروں کے متعلق مجموعی طور پر یوں لکھتے ہیں:

''اس افسانے کے کردار وہ انسان ہیں جو کبھی اپنی دنیا، اور اپنی تاریخ اور اپنی تہذیب کا محور تھے ان بنیادوں سے بچھڑ کر ان کرداروں کا وجود لامحدود فضاؤں میں بکھر جاتا ہے۔...افسانے کے تمام کردار خود کلامی کے ذریعے اپنی تلاش میں مصروف ہیں۔...ان کرداروں میں ببلو سعید، طلعت جمیل اور عطیہ وہ نسوانی کردار ہیں جو ناموں کے اختلاف کے باوجود ایک ہی علامت کی جستجو میں مصروف ہیں۔'' 16

راجندر سنگھ بیدی ایسے افسانہ نگار ہیں جن کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ بہت سوچ سمجھ کر لکھتے ہیں منٹو کے الفاظ ہیں ''تم سوچتے بہت ہو، بیچ میں سوچتے ہو اور بعد میں سوچتے ہو'' یہی وجہ ہے کہ بیدی کے افسانے پڑھنے کے بعد قاری بھی ان کے فن کے متعلق سوچتا اور غور کرتا ہے تب اس کی تہیں کھلتی ہیں۔ بیدی کے افسانے میں کرداروں کی نفسیات پر زیادہ تجربے ملتے ہیں۔ باقر مہدی نے ان کے افسانوں پر تنقید کرتے ہوئے اس بات کو نشان زد بھی کیا ہے کہ بیدی کے کرداروں کی کشمکش ان کی شخصیت کو پروان چڑھاتی ہے اور ان کی تعمیر کرتی ہے۔ بیدی کے افسانوں میں ہر عمر اور ہر قسم کے کردار مل جاتے ہیں مثلاً ان کا پہلا افسانہ ''بھولا'' بچوں کی نفسیات پر کیے گئے تجربے کی بہترین مثال ہے۔ باقر مہدی کے مطابق ''بیدی نے بچہ کو اپنی کہانی کا اہم جزو بنا کر اس کو ایک سمبل کی طرح استعمال کیا ہے جو سب سے اچھی طرح ان کی کہانی ''ببل'' میں ملتا ہے۔'' ان کے اکثر افسانوں میں موضوع اور کردار متوازی خطوط پر چلتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں اس بات کی تائید کم وبیش باقر مہدی کے مضمون ''بیدی۔ بے درد کردار نگار'' کو پڑھ کر ہوتا ہے اور بیدی کے افسانوں کا بغور مطالعہ کرنے کے بعد تو بالکل ہی واضح ہو جاتا ہے کہ کس طرح بیدی نے بھانت بھانت کے کردار وضع کیے ہیں۔

راجندر سنگھ بیدی نے زیادہ تر عورتوں کی نفسیات اور ان کے داخلی زندگی کے

تجربات کو پیش کر کے کردار نگاری میں مہارت دکھائی ہے۔ مثلاً گرہن، اغوا، چھوکری کی لوٹ، کوکھ جلی، گرم کوٹ، دس منٹ بارش میں، گھر میں، لمبی لڑکی، جوگیا، رنگولی، دستک اور لاجونتی جوان کے بہترین افسانے ہیں۔ ان تمام افسانوں میں وہ عورتیں ہیں جو شوہر اور گھر کے دوسرے افراد کو خوش رکھنے کی ذمہ داریاں اٹھانے میں خود کو نچھاور کر دیتی ہیں۔

جدید افسانوں میں کرداروں کی پیش کش میں اس طریقہ کو نہیں برتا گیا جو ارتقائی دور کے افسانوں میں نظر آتا ہے۔ یعنی کرداروں کے نام، ان کی خصوصیات، اعمال وافعال میں ہم آہنگی اور مطابقت وغیرہ بلکہ ان کی نفسیات اور ذہنی پیچیدگی کو بیانیہ انداز میں اس طرح پیش کیا گیا کہ کردار کی شکل وصورت ذہن میں نہیں ابھر پاتی اور نہ ہی اس کا سماجی معیار واضح ہو پاتا ہے بلکہ مبہم اور لاینحل مسائل میں الجھے ہوئے ایک انسانی ڈھانچے کی شکل افسانے میں نظر آتی ہے۔ تقسیم ہند کے بعد نئے معاشرے میں پہچان کی گمشدگی، اپنی تہذیبی جڑوں سے کٹ جانے کا کرب، انبوہ میں شامل گمشدہ لوگوں کی تلاش اور روایتی اخلاق واقدار کے کھو جانے کا احساس انسان کے ذاتی نظریوں کے معدوم ہو جانے کی اذیت وغیرہ کو بیان کرنا ادیبوں کے لیے ایک چیلنج تھا چنانچہ جدید افسانہ نگاروں نے اس المیے پر فوکس کرنے کی سعی کی اور انفرادی واجتماعی سطح پر اس کرب کی متنوع صورتوں کی عکاسی کی۔ ڈاکٹر شفیق انجم نے کرداروں پر ہونے والے تجربے کا جائزہ لیتے ہوئے لکھا ہے کہ:

''روایتی افسانے نے انسان کا خارجی پورٹریٹ بنایا تھا جدید افسانہ نگاروں نے اس کا داخلی خاکہ تیار کیا۔ یہاں حیاتیاتی انسان سے زیادہ نفسیاتی انسان کی تصویر کشی ہے۔ یہ ہیولے وجود سے فقط تأثر لیتے ہیں اس سے وابستگی اختیار نہیں کرتے۔ ان میں تحرک ہے، احساس ہے، ادراک کی اہلیت اور شعور کی صلاحیت ہے۔ لیکن یہ وجود کی دنیا میں اتر کر اپنی پہچان کرانے سے قاصر ہیں......تاہم ان کو ٹائپ اکہرا اور مثالی قرار نہیں دیا جا سکتا کیونکہ بنیادی طور پر یہ پیکر

احساساتی اور تجریدی ہیں اور اس کے حوالے سے ابعاد و امکانات
کے متنوع زاویے ان کے ساتھ مخصوص ہیں'' 17.

اس نوع کے کرداروں کو انتظار حسین کے افسانے ''وہ جو کھوئے گئے'' میں دیکھا جا سکتا ہے۔ اس میں جو کردار وضع کیے گئے ہیں ان میں بولنے کی، محسوس کرنے کی اور دیکھنے سننے کی تمام صلاحیتیں موجود ہیں مگر وہ خود اپنے آپ کو پہچاننے اور اپنے وجود کو ایک ٹھوس حقیقت کے طور پر تسلیم کرنے سے قاصر ہیں۔ اسی لیے بار بار انھیں یہ شبہ ہوتا ہے کہ ہم میں سے ایک شخص غائب ہے۔ ان میں سے ہر شخص یہ سوچنے لگتا ہے کہ کہیں وہ کھویا ہوا وجود خود اسی کا تو نہیں، حیرت کی بات یہ ہے کہ بے یقینی کی کیفیت اس قدر طاری ہے کہ انھیں اپنا نام تک یاد نہیں وہ بے نام اپنی جسمانی ساخت پر موجود کسی نشان کے ذریعے اپنا تعارف کراتے ہیں اس افسانے میں موجود چاروں کرداروں کی گفتگو سے یہ سوال ابھرتا ہے کہ انسان کا وجود کوئی مقصود بالذات شے ہے یا نہیں؟ یا پھر انسان کی پہچان اس کے نام یا وجود سے ہے یا نہیں، زخمی سر والا آدمی، تھیلے والا آدمی اور باریش آدمی وغیرہ جیسے ناموں سے یہ تاثر پیدا ہوتا ہے کہ افسانے کا راوی خود ان کے ناموں سے واقف نہیں ہے بلکہ محض اجنبیت اور بیگانگی باقی رہ گئی ہے۔

دیویندر اسر کا افسانہ ''مردہ گھر'' کردار نگاری پر تجربے کی بہترین مثال ہے۔ اس میں کردار تو موجود ہیں مگر ذاتی پہچان اور اپنے وجود کے اثبات سے قاصر ہیں افسانے کا آغاز ہی اس طرح ہے:

''مردہ گھر میں میری لاش پڑی ہے، مال گاڑی سے اتاری گئی
، بند بوریوں میں پھولی، لیبل لگی، تین چار لاشیں اور بھی مردہ گھر میں
پڑی ہیں۔'' 18

اس افسانے کے مطالعہ سے واضح ہوتا ہے کہ اس میں راوی ہی کردار ہے اردو افسانے کی ہیئت میں راوی اور بیانیہ کی ایک الگ بحث ہے۔ مگر جہاں پر راوی ہی

مرکزی کردار ہو تو اسلوب اور بیانیہ میں تبدیلی آ جاتی ہے کیونکہ بعض افسانے ایسے بھی ہیں جن میں کہانی واحد متکلم یعنی حاضر راوی کے ذریعہ بیان ہوئی ہے۔

خالدہ حسین کے ''ہزار پایہ'' میں بھی کردار واحد متکلم ہے جو کہانی کا راوی بھی ہے اور مرکزی کردار بھی، اس کے ساتھ شناخت کا مسئلہ ذرا مختلف ہے اسے محسوس ہوتا ہے کہ ''ہزار پایہ'' اس کے اندر پل رہا ہے جو رفتہ رفتہ اس کی یادداشت کو ختم کر رہا ہے وہ چیزوں کے نام بھولنے لگا ہے۔ موضوع تو بہر حال اس کا اس دور کے موضوعات کے مشابہ ہے۔ مگر کردار کے سوچنے کا انداز اور اس کے مسائل جو انتظار حسین، سریندر پرکاش، طارق چھتاری اور بلراج مین را کے کرداروں سے مختلف ہیں۔ ان سب کے کردار اپنے نام بھول جاتے ہیں گویا کہ محض انسان کو جود بے معنیٰ ہے اس کی کوئی شناخت نہیں۔ مگر ''ہزار پایہ'' کا کردار ناموں کو یاد رکھنے کی کوشش میں دوسری تمام چیزوں سے بے گانہ ہو جاتا ہے آخر کار اس کے ساتھ یہ المیہ پیش آتا ہے کہ رفتہ رفتہ وہ بہت ضروری چیزوں کے نام بھولنے لگتا ہے:

''مفہوم محض کا سیال اندھیرا سامنے اڈا۔ عین وقت پر میرے ہاتھ
نے بڑھ کر آئینہ اٹھایا اور اس آئینہ کو دیکھ کر مجھے ناموں کے بے فائدہ
ہونے کا یقین آیا۔ میں خود اپنے ساتھ برسوں سے زندہ تھا اور اب
تک محض نام سے اپنے آپ کو پہچانتا تھا۔ مگر پہچان اوپری تھی اور اس
اوپری پہچان کے اندر ایک اور پہچان تھی سخت چھلکے کے اندر بیچ کا گودا
اور اس گودے کی کوئی شکل نہیں ہوتی اس لیے اس کا کوئی نام نہیں
ہوتا۔ مگر پھر بھی اس کی ایک پہچان ہوتی ہے چنانچہ میں نے اپنے
آپ کو دیکھا اور بھک سے کچھ میری کنپٹیوں میں جل اٹھا۔'' 19

اسی طرح کردار کی ایک نئی شکل ہم بجوکا میں دیکھتے ہیں جو نئے سیاسی معاشرے کی علامت ہے۔ مگر وہ ظاہری طور پر ایک کردار ہے۔ جس کے ذریعے کہانی کو آگے بڑھانے میں مدد ملتی ہے۔ مصنف نے اسے ایک انسان کی طرح بولتے ہوئے بحث

ومباحثہ کرتے ہوئے دکھایا ہے۔ بجوکا کے ذریعے ادا ہونے والے مکالموں سے اچانک فضا میں ایک ڈرامائی کیفیت پیدا ہوگئی ہے۔ ورنہ اس سے پہلے افسانے کی فضا میں جمودیت طاری تھی وہی پریم چند کا ہوری اور اس کی غربت اور معمول کے مطابق صبح صبح کھیت کی دیکھ بھال کرنے کے لیے نکل جانا۔ لیکن بجوکا کا کردار لوگوں کو حیرت زدہ کر کے افسانے میں ایک نیا موڑ لے آتا ہے۔ افسانہ کا وہ حصہ ملاحظہ ہو جب بجوکا ایک انسانی کردار کی حیثیت سے سامنے آتا ہے:

''اچانک کھیت کے پرلے حصّے میں سے ایک ڈھانچہ سا ابھرا اور جیسے مسکرا کر انھیں دیکھنے لگا ہو۔ پھر اس کی آواز سنائی دی۔
''میں ہوں ہوری کاکا۔ بجوکا!'' اس نے اپنے ہاتھ میں پکڑی درانتی فضا میں ہلاتے ہوئے جواب دیا۔
سب کے مارے خوف کے گھٹی گھٹی سی چیخ نکل پڑی ان کے رنگ زرد پڑ گئے اور ہوری کے ہونٹوں پر گویا سفید پپڑی سی جم گئی....'' 20

جدید افسانے میں مرکزی کردار کے علاوہ ضمنی کرداروں کی پیش کش میں بھی ایک نیا تجربہ کیا گیا وہ یہ کہ اس دور کے زیادہ تر افسانوں میں کوئی بوڑھا شخص موجود ہوتا ہے جو نصیحتیں اور روایتی قصے سنانا چاہتا ہے اور وراثت کو برقرار رکھنے کی تاکیدیں کرتا ہے مگر اس کے مقابل شخص اس کی وصیتوں کا پاس ولحاظ رکھنے میں ناکام ہو جاتا ہے۔ مثلاً صغریٰ مہدی کا افسانہ ''وہ بوڑھا'' میں افسانے کا ہمہ داں راوی ایک بوڑھے شخص کے ذریعے دو نسلوں کے افکار وخیال کے درمیان تضاد کو واضح کرتا ہے۔ بوڑھا شخص جو ویرانوں کو آباد کرتا ہے اس کی خواہش ہے کہ جب اس کی طاقت ختم ہو جائے تو کوئی اس کا نائب اس روایت کو آگے بڑھائے اور قائم ودائم رکھے۔ وہ کہتا ہے:

''میں نے زندگی بھر ویرانوں کو آباد کیا، بستیاں بسائیں، نئی نئی شاہراہیں تلاش کیں، اندھیرے راستوں میں چراغ جلائے ....

ایسے لوگوں کو کھوجنا شروع کیا..... جو میری طرح ویرانوں کو آباد کریں اور اس سلسلے کو باقی رکھیں۔
تو وہ آئے؟
نہیں میرے عزیز وہ مصروف تھے ان کے پاس مجھ بوڑھے کی بات سننے کی فرصت نہیں تھی۔ ان کا وقت ان کے ساتھ تھا میرا وقت مجھ سے بچھڑ رہا تھا۔' 21

اس افسانے میں موضوعی سطح پر نئے اور پرانے اقدار کی کشمکش کو پیش کیا گیا ہے ظاہر ہے بوڑھا شخص ایک بامقصد اور آئیڈیل زندگی کو پیش کرتا ہے اور نوجوان کو صرف اپنے عیش وآرام کی فکر ہے۔ اس بوڑھے شخص کی سوچ کے ذریعے مصنف نے یہ واضح کرنے کی کوشش کی ہے کہ پرانے لوگوں میں روایت کی توسیع اور ورثہ کے تحفظ کا جذبہ موجود تھا جو کہ نئی نسل میں مفقود ہے۔ اور پھر اسی صحرا میں نوجوان کی موجودگی، بوڑھے کی موت ہو جانا اس بات کا اشارہ ہے کہ وہ اپنے پیچھے ایک وارث چھوڑ گیا ہے جو اس کی اس روایت کو باقی رکھے گا اگرچہ وہ ذہنی طور پر تیار نہیں ہے مگر آبادی میں قدم رکھنے اور اپنی جائے پناہ پر پہنچنے کے بعد بھی نوجوان کا دل اسی بوڑھے میں لگا ہوا رہتا ہے۔

کرداروں پر کیے گئے اس نوع کے تجربے اس عہد کے دوسرے افسانہ نگاروں کے افسانوں میں بھی موجود ہیں۔ مثلاً ''طلسمات'' (قمر احسن) میں بھی ایک بوڑھا شخص موجود ہے اور اس افسانے کے کرداروں پر بے یقینی کی کیفیت طاری ہے وہ کسی انجانے شہر کی تلاش میں نکلے ہوئے ہیں اور اس شہر کے قریب پہنچ کر نہایت ہی تاریک فضاؤں میں آہستہ آہستہ باتیں کرتے ہیں تاکہ ان کی آواز کوئی سن نہ لے آخر وہ ایک گھر میں پہنچتے ہیں جس میں بوڑھے لوگوں اور پرندوں کا ہیولیٰ ملتا ہے مزید یہ کہ اک بوڑھے شخص کا ہیولیٰ چلنے اور بولنے لگتا ہے۔ اس کے علاوہ ''تقیہ برادر'' (اکرام باگ)، ''ڈوبتا ابھرتا ساحل'' (شفق) وغیرہ میں بوڑھے شخص کو پرانی قدروں کے ترجمان کی علامت بنا کر پیش کیا گیا ہے۔

جدیدیت کے برعکس مابعد جدید افسانے میں عصر حاضر کے فرد کی داخلی شخصیت کے ٹوٹ پھوٹ کا بیان، ذات کے منقسم ہونے کا ادراک،فرد کی تنہائی اور سماج کی بے راہ روی یا پھر ظالموں کا جبر یا مظلوموں کا استحصال وغیرہ جیسے کسی ایک موضوع کا انتخاب کرنے کی کوئی شرط نہیں۔ بلکہ افسانہ نگار کسی بھی موضوع کا انتخاب کر کے سیدھے سادے مناسب جملوں کے استعمال سے واقعہ کو بیان کرسکتا ہے یا پھر بوقت ضرورت تکنیک کا بھی استعمال کرسکتا ہے۔مزید یہ کہ تشبیہ واستعارہ،رمزیت وایمائیت غرض یہ کہ سبھی چیزوں کو گرفت میں لے کر اسے افسانہ لکھنے کی آزادی حاصل ہے۔اس کی بہترین مثال نیر مسعود کے افسانوں میں ملتی ہے۔وہ فرد کی تنہائی اور مایوسی کو بیان کرنے کے لیے کرداروں کی شکل میں مسخ چہرے یا بے نام ہیولے کھڑے نہیں کرتے اور نہ ہی اس قدر ابہام سے کام لیتے ہیں کہ قاری لفظ و معنیٰ کے درمیان الجھ کر رہ جائے اور نہ ہی اتنی وضاحت وصراحت کر دیتے ہیں کہ افسانہ اکہرے پن کا شکار ہو جائے۔ان کے افسانہ ''پاک ناموں والا پتھر'' کا مرکزی کردار جو اس افسانہ کا راوی بھی ہے اپنے خاندانی مکان میں تنہا رہتا ہے۔ بظاہر تو وہ تنہا ہے مگر اس کے ساتھ اس کے آباؤاجداد کی یادیں ہیں جو پاک ناموں والے پتھر کی صورت میں اس کے ذہن میں محفوظ ہیں اس پتھر کی تلاش میں جیسے جیسے وہ پرانی چیزوں کی چھان بین کرتا ہے یادیں مزید تازہ ہوتی چلی جاتی ہیں۔ بہت بعد میں اس پتھر کا سراغ معلوم ہوتا ہے اور اس کی خصوصیات کا بھی علم اسے ایک خاتون کے ذریعے ہوتا ہے۔اس پتھر کی خصوصیات اور کرامات سے قطع نظر مرکزی کردار سے اس پتھر کی وابستگی کچھ اس طرح ہے کہ دو نسلوں کے درمیان کے فاصلے اور یادوں کو محفوظ رکھنے کا پیش خیمہ ثابت ہوتا ہے۔ ان کے کرداروں کا تجزیہ کرتے ہوئے ناصر عباس نیر لکھتے ہیں کہ عام طور پر ان کے افسانے کا بیان کنندہ (راوی) ہی مرکزی کردار بھی ہوتا ہے مگر وہ اپنی ذات کے تجزیہ سے گریز کرتے ہوئے افسانے کی رسمیات پر زیادہ توجہ دیتا ہے۔جیسا کہ اس اقتباس سے واضح ہوتا ہے:

''مگر نیر مسعود ''میں'' کو اپنی کہانی کہنے کا موقع فراہم کرنے کے باوجود،اسے ان مواقع سے دور رکھتے ہیں جہاں وہ اپنے باطن کے حال ومقام کا راست ذکر چھیڑ سکے۔ان کے کردار حال ومقام سے گزرتے ہیں، مگر اپنی زبانی اس کا اظہار نہیں کرتے۔مسعود کی جادوئی تکنیک ہی ہے کہ ذات کی معنویت کی تلاش کے لیے واقعاتی دنیا کا دلچسپ وحیرت خیز بیانیہ وضع کرتے ہیں۔گویا وہ اپنے باطن کا اظہار اپنے اور وقوعے کی صورت میں کرتے ہیں اس سے مسعود کا افسانوی عمل ایک خاص بیانیہ رمزیت کا حامل ہو جاتا ہے جو شاعری کے استعاراتی رمزیت سے مختلف ہے۔ان کے کرداروں کے اعمال اور انھیں پیش آنے والے واقعات ،ان کرداروں کی باطنی دنیا کی تمثیل بن جاتے ہیں۔جدید فکشن میں جہاں مرکزی کردار تجزیہ ذات کا عمل خود انجام دیتے ہیں۔وہاں اس رمزیت کے پیدا ہونے کا امکان معدوم ہو جاتا ہے۔جو قاری کو فکشن کے نئے نئے زاویوں سے تعبیر کی تحریک دیتی ہے۔''22

مندرجہ بالا اقتباس میں کی گئی بحث سے اندازہ ہوتا ہے کہ نیر مسعود کے افسانوں میں کرداروں کے حالات وکوائف کی تفصیل مصنف کے زبانی معلوم ہوتی ہے اس کے باوجود وہ اپنے اصولوں اور ترجیحات کے ساتھ زندگی گزارتے ہوئے نظر آتے ہیں تاہم مصنف کا عمل دخل کچھ اس انداز سے ہوتا ہے کہ دو تین افسانوں کے مطالعہ سے قاری کو موجودگی کا احساس ہو جاتا ہے لیکن یہ موجودگی معنوی امکانات کی وسعت کے لیے مانع نہیں ہوتی۔

ہم عصر اردو افسانے کے منظر نامے پر نظر ڈالی جائے تو بے شمار معتبر نام نظر آتے ہیں جو کردار نگاری پر عمدہ تجربات کر رہے ہیں۔جن میں گزشتہ زمانے کے کرداروں کی جھلک کے ساتھ ساتھ بہت سی نئی خصوصیات بھی موجود ہیں۔لہٰذا مستقبل میں اس تجربے

کے وسیع ہونے کے مزید امکانات کے لیے پر امید ہوا جا سکتا ہے۔

☆☆

حواشی و حوالے:

1۔ مغل بچہ، عصمت چغتائی، مشمولہ 'اردو افسانے کی روایت، مرزا حامد بیگ، کرسٹل پرنٹرز، اسلام آباد، پاکستان، ۱۹۹۱ء، ص۱۴۷

2۔ جدید اردو افسانہ، خورشید احمد، ص۵۳

3۔ کہانی کے پانچ رنگ، شمیم حنفی، ص۱۴۲

4۔ جدید اردو افسانہ ہیئت اور اسلوب میں تجربات کا تجزیہ، خورشید احمد، ص۵۶

5۔ اردو کے تیرہ افسانے، مرتبہ اطہر پرویز، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۰۴ء

6۔ اردو افسانہ روایت و مسائل، مرتبہ گوپی چند نارنگ، ص۲۰۹

7۔ اردو افسانہ روایت و مسائل، مرتبہ گوپی چند نارنگ، ص۲۱۳

8۔ منٹو ایک مطالعہ، وارث علوی، مکتبہ جدید نئی دہلی، ۲۰۰۲ء، ص۳۱

9۔ عصمت چغتائی کا فن ۔ فضیل جعفری، مشمولہ ''عصمت نقد کی کسوٹی پر''، جمیل اختر، ص۵۵۸

10۔ عصمت کے افسانوں میں کردار نگاری، ابوالکلام قاسمی، مشمولہ 'عصمت نقد کی کسوٹی پر''، مرتبہ جمیل اختر، ص۵۵۹

11۔ اردو افسانہ روایت و مسائل، گوپی چند نارنگ، ص۴۳۴

12۔ اردو افسانہ روایت و مسائل، گوپی چند نارنگ، ص۴۲۵

13۔ کرشن چندر کی افسانہ نگاری، وارث علوی، مشمولہ اردو افسانہ روایت مسائل، ص۳۰۲

14۔ قرۃ العین حیدر جدید افسانے کا نقطۂ آغاز، محمود ہاشمی، مشمولہ 'اردو افسانہ روایت و مسائل'، ص۴۳۸

15۔ قرۃ العین حیدر ایک مطالعہ، ارتضی کریم، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۲۰۰۱ء، ص۴۶۹

16۔ قرۃ العین حیدر ایک مطالعہ، ارتضٰی کریم، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۲۰۰۱ء، ص۴۷۴

17۔ اردو افسانہ بیسویں صدی کی ادبی تحریکوں اور رجحانات کے تناظر میں، ڈاکٹر شفیق انجم، پورب اکادمی، پاکستان، ۲۰۰۸ء، ص۴۷۲

18۔ مردہ گھر، دیوندر اسر، مشمولہ 'اردو افسانہ کی روایت' مرزا حامد بیگ ۔ ایم ۔ آر پبلی کیشنز، نئی دہلی، ۲۰۱۴ء، ص۱۰۶۱

19۔ ہزار پایہ، خالدہ حسین مشمولہ ''انتخاب نثر و نظم، مرتب قمر الہدیٰ فریدی، شعبۂ اردو، علی گڑھ، ۲۰۱۰ء، ص۱۶۷

20۔ بجوکا، سریندر پرکاش، مشمولہ ''انتخاب نثر و نظم، مرتب قمر الہدیٰ فریدی، شعبۂ اردو، علی گڑھ، ۲۰۱۰ء، ص۱۸۸

21۔ وہ بوڑھا۔صغرا مہدی، مشمولہ نیا اردو افسانہ انتخاب، تجزیے اور مباحث، مرتبہ گوپی چند نارنگ، اردو اکادمی، دہلی، ۲۰۱۰ء، ص۲۴۲

22۔ نیر مسعود کے افسانوں پر ایک نوٹ، ناصر عباس نیر، مشمولہ کتابی سلسلہ کہانی، لاہور، ۲۰۱۲ء، ص۱۲۶

اردوافسانے میں اساطیری عناصر

مذہبی عقائد انسانی زندگی میں بہت اہمیت رکھتے ہیں۔عقائد خواہ غلط ہوں یا صحیح لیکن ہمارے معاشرے میں رائج ہونے کی وجہ سے تہذیب وثقافت کا ایک اہم حصہ بن گئے ہیں۔لہٰذا ان کا اظہار واذ کار ادبی تخلیقات میں ہوتا رہا ہے۔ابتدا سے لے کر اب تک کے ادبی سرمایہ پر نظر ڈالی جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ مذہبی قصوں کو بنیاد بنا کر بہت سی شہرہ ٔ آفاق تصانیف وجود میں آئی ہیں۔اگر بنیادی نہ سہی تو کسی خاص مقصد کے لیے بطور علامت استعمال کیا گیا ہے۔قدیم داستانوی ادب ہو یا افسانوی ادب غرض کہ ہر زمانے کے معاملات ومسائل کو اساطیری فکر وفلسفہ سے انگیز کر کے علامتی پیرائے میں پیش کیا گیا ہے۔افسانہ اگر چہ مغرب کی دین ہے مگر اردو کے ادیبوں نے اسے اپنے ملک کے مزاج سے ہم آہنگ کر کے ایک منفرد انداز میں پیش کیا۔چونکہ ہر ادبی تخلیق کا مقصد کسی نہ کسی طور پر معاشرے کو مثبت قدروں سے روشناس کرانا ہوتا ہے۔اسی لیے ابتدائی دور کے افسانہ نگار یلدرم اور پریم چند کے یہاں بھی اساطیری عناصر شعوری یا لاشعوری طور پر مل جاتے ہیں۔کیوں کہ اسطور محض کہانی نہیں بلکہ زندگی کے ہر منزل پر پیش آنے والی ایسی مبہم چیز ہے جو ہم نے کبھی دیکھا نہیں ہے۔کیرن آرم اسٹرانگ (karen armstrong) نے

اپنی کتاب A short history of myth میں اسطور کی حقیقت پر جو بحث کی ہے اس سے یہ مفہوم واضح ہوتا ہے کہ ''انسانی زندگی کی تربیت وارتقا میں اسطور کا ایک اہم رول ہے۔اساطیر ہمیں اس دنیا میں درست عمل کرنے کی غرض سے صحیح روحانی یا نفسیاتی بہاؤ کی طرف لے جاتی ہے۔''

بعدازاں ترقی پسندی کے زمانے میں اگر چہ ہر اس پہلو سے گریز کیا گیا جس میں ماضی پرستی کا رجحان نظر آتا ہو کیوں کہ ترقی پسند اپنے روشن مستقبل اور انقلابی فکر کی ترویج وترقی میں ماضی کی طرف رجعت کو مضر سمجھتے تھے۔لیکن اس کے باوجود کرشن چندر اور راجندر سنگھ بیدی کے متعدد افسانوں میں اساطیری عناصر کی کارفرمائی ملتی ہے۔کرشن چندر کے افسانے 'گرجن کی ایک شام'، 'غالیچہ' اور 'پرانے خدا' وغیرہ میں ہندوستانی دیومالائی فضا کو بخوبی دیکھا جاسکتا ہے۔راجندر سنگھ بیدی کے یہاں بھولا، گرہن، اپنے دکھ مجھے دے دو، ببل، جوگیا، لاجونتی، متھن، دیوالہ، یوکلپٹس اور 'ایک باپ بکاؤ ہے' وغیرہ افسانوں میں اساطیری جو ہر کہانی کی معنویت میں اضافے کا سبب بنتے ہیں۔ان حوالوں کو سمجھنے کے لیے گوپی چند نارنگ کا بسیط مضمون ''بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں'' بڑی اہمیت کا حامل ہے۔اس ضمن میں قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کو کسی طرح نظرانداز نہیں کیا جاسکتا ان دونوں ادیبوں نے بڑے پیانے پر اساطیر کا بھر پور اور بامعنی استعمال کیا ہے۔قرۃ العین حیدر نے نہ صرف ہندوستانی دیومالا سے استفادہ کیا بلکہ وسط ایشیا کی متصوفانہ روایت اور مسیحی کلچر وغیرہ سے بھی اپنی تخلیقات کی فضا ہموار کی ہے۔''ملفوظات حاجی گل بابا بیکتاشی'، 'یہ غازی یہ تیرے پراسرار بندے'، ''سینٹ فلورا آف جارجیا'، 'روشنی کی رفتار'، ' آئینہ فروش شہر کوراں'، 'قید خانے میں تلاطم ہے کہ ہند آتی ہے' وغیرہ قابل ذکر افسانے ہیں جن میں اسطوری جہتوں کی شمولیت ملتی ہے۔

اس کے علاوہ جوگندر پال نے ہندوستانی تہواروں، رسموں اور دیوی دیوتاؤں کے تصور سے فائدہ اٹھا کر معاشرے میں پھیلی ہوئی افراتفری کو قصے کی صورت میں اتار دیا

ہے مثلاً ''رامائن'، 'ایک آسیبی کہانی'، 'باشندے'، 'جے شری رام وغیرہ اساطیری حوالوں سے پرُنظر آتے ہیں۔انور عظیم ایک ایسے افسانہ نگار ہیں جنھوں نے اساطیر کو علامتی رنگ عطا کر کے عصری صورتحال پر گہرا طنز کیا ہے۔ان کے افسانے 'ٹھنڈی سرنگ' اور 'قصہ ایک رات کا' کی تفہیم کے لیے ہندو اور اسلامی دونوں مذاہب کے اساطیری نظام کی طرف رجوع کرنا پڑتا ہے۔سریندر پرکاش کے افسانوں میں اساطیری عناصر براہ راست نہیں ملتے بلکہ بین السطور میں علامتی پیرائے میں یا بطور استعارہ مستعمل ہوتے ہیں۔جیسے کہ ''رونے کی آواز'' میں لکشمی اور سرسوتی کے اسطورہ کو علامت بنا کر معاشرے کی بدلتی قدروں کو پیش کیا ہے کہ کس طرح لوگ سرسوتی یعنی علم وفن کو نظر انداز کر کے لکشمی یعنی پیسے کے پیچھے بھاگ رہے ہیں۔اس کے علاوہ ''خشت وگل'' پیاسا سمندر'' بن باس ۸۱'' جپی ژان'، 'برف پر مکالمہ'، 'بجوکا'' بازگوئی' وغیرہ معرکتہ الآرا افسانے ہیں۔

جدید دور کے لکھنے والے افسانہ نگاروں میں کمار پاشی (آسمان کا زوال) قمر احسن (اسپ کشت مات، کل یگ کی علامت) احمد عثمانی (اب کوئی شنکر نہیں آئے گا، ایک اور مہابھارت کی سوچ، واپسی، احساس کی لہریں) شرون کمار ورما (چرواہا کہاں جائے، دوسری دروپدری) ساجد رشید (کالے پروں والا کبوتر) نورالحسنین (بازی گر) حسین الحق (وقتا عذاب النار، آتم کتھا) رضوان احمد (مسدود راہوں کے مسافر) شفق (ڈوبتا ابھرتا ساحل) ابن کنول (صرف ایک شب کا فاصلہ) کنورسین (گلیڈی ایٹر) علی امام نقوی (ڈونگرواڑی کے گدھ) انجم عثمانی (ایک ہاتھ کا آدمی) صبیحہ انور (جیون گیان) حمید سہروردی (کہانی در کہانی، کربلا بہت دور ہے) سید محمد اشرف (آخری بن باس) اکرام باگ (تقیہ برادر) دیوندر اسر (جنگل ، میرا نام شنکر ہے) غیاث احمد گدی (نارد منی، پرندہ پکڑنے والی گاڑی) کلام حیدری (لا) احمد یوسف (وہ ایک شخص) وغیرہ کے مذکورہ افسانوں میں کہانی، کردار، یا فضا کے حوالے سے اساطیری پہلوؤں سے استفادہ کیا گیا ہے۔

اساطیر چونکہ انسان کے فطری شعور میں داخل ہے اس لیے اس کا دائرہ بے حد

وسیع ہے مذہبی صحائف سے لے کر مختلف تہذیبی ادوار میں عوام الناس کے درمیان رائج کہاوتیں اور ضرب الامثال وغیرہ سب اس کے احاطہ میں شامل ہیں۔علم نجوم (ستاروں کی چال سے قسمت کا اندازہ) علم الاصنام (دیوی دیوتاؤں کا تصور) اور قدیم تصورات (جن میں عموماً اوہام پرستی پر مبنی ہیں اور بعض میں کچھ منطقی حقیقت بھی موجود ہے) کا اظہار اردو افسانے میں ابتدا سے لے کر اب تک افسانہ نگاروں کے یہاں گاہے گاہے ہوتا رہا ہے لیکن خالص اسلامی اساطیر کو ذریعۂ اظہار بنانا قدرے مشکل عمل ہے کیوں کہ اساطیر میں بیشتر چیزیں حقیقت سے پرے انسانی تخیل کے اس حصے سے تعلق رکھتی ہیں جہاں کائنات کو مختلف و منقسم اکائیوں میں مجسم کر کے اس کے اسرار کو سمجھنے کی کوشش موجود ہوتی ہے۔جب کہ مذہب اسلام کا فکری مزاج تجسیمی چیزوں کا سخت مخالف رہا ہے۔بت تراشی و بت پرستی اس کے ممنوعات میں شامل ہیں۔لیکن انتظار حسین ایک ایسے افسانہ نگار ہیں جنھوں نے ہندوستانی دیومالا کے ساتھ ساتھ اسلامی اساطیر کے محدود دائرہ کار (بمقابلہ ہندو دیومالا کے) سے نکات اخذ کر کے اردو افسانے کو نئے فنی امکانات سے روشناس کرایا۔اس ضمن میں پروفیسر گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں:۔

> ''عہد نامہ عتیق و اساطیر و دیو مالا کی مدد سے ان کو استعاروں
> ،علامتوں اور حکایتوں کا ایسا خزانہ ہاتھ آ گیا ہے جس سے وہ پیچیدہ
> سے پیچیدہ خیال اور باریک سے باریک احساس کو سہولت کے ساتھ
> پیش کر سکتے ہیں۔ان کے اسلوب میں ایسی سادگی اور تازگی ہے
> جس کی کوئی نظیر اس سے پہلے اردو افسانے میں نہیں ملتی۔''1

انتظار حسین اس لحاظ سے منفرد ہیں کہ انھوں نے ایسے افسانے تحریر کیے جن میں خالص اسلامی حکایات اور قصوں کو بنیاد بنا کر افسانے کا پلاٹ ترتیب دیا ہے جس سے موجودہ عہد کے اخلاقی زوال اور مادہ پرستی کی عکاسی ہوتی ہے۔افسانہ ''آخری آدمی'' اسلامی اساطیر کی بہترین ترجمان ہے۔بنی اسرائیل سے متعلق قرآن کریم میں بیان کردہ

ایک واقعہ کو بنیاد بنایا گیا ہے۔قوم بنی اسرائیل کو بعض مصلحتوں کے تحت سنیچر کے دن مچھلیاں پکڑنے سے منع کیا گیا تھا۔اتفاق یہ کہ اس روز مچھلیاں زیادہ آتی تھیں لہٰذا انھوں نے چالاکی کر کے اس دن بھی مچھلیوں کا شکار کیا۔حکم کی نافرمانی کی وجہ سے سزا کے طور پر اللہ تعالیٰ نے انھیں بندر کی شکل میں تبدیل کر دیا۔اس واقعہ سے واضح ہوتا ہے کہ ہر زمانے میں مکر و فریب،حرص اور تتبع نفس ابن آدم کی تباہی کا باعث رہا ہے۔پروفیسر گوپی چند نارنگ اس افسانے کی اسطوری جہتوں کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

> ''انتظار حسین اپنے تمثیلی پیرائے میں بتاتے ہیں کہ انسان لاکھ لالچ،مکر،خوف،غصہ،جنس سے بچنے کی کوشش کرے،اپنی سرشت سے نہیں بچ سکتا۔یہ جبلی دباو انسانی سرشت میں گندھے ہوئے ہیں۔''2

''آخری آدمی'' میں اساطیری عناصر کی وجہ سے کثیر الجہتی اور اخذ معنی کے متعدد امکانات پیدا ہو گئے ہیں۔جدید اردو افسانے میں انسان کی تنہائی اور شناخت کے مسئلہ پر بڑی شد و مد کے ساتھ اصرار کیا گیا۔جدید افسانے کے کرداروں کو زمانے کے مسائل و پیچیدگیوں نے،خیر و شر کی کشمکش،فائدہ و نقصان کے درمیان تذبذب کی کیفیت نے انسانیت کی سطح سے بھی نیچے درجہ پر آنے پر مجبور کر دیا تھا بے انتہا کوشش کے باوجود بھی وہ خود کو مادیت پرستی سے محفوظ رکھنے میں ناکام رہا اس لیے اس کا وجود ایک سوالیہ نشان بن کر رہ گیا۔چنانچہ ''آخری آدمی'' میں بھی جدید دور کی غیر مانوس فضا سے پیدا ہونے والے داخلی کرب اور تنہائی کے احساس کی نمائندگی ہوتی ہے۔پوری بستی میں واحد شخص الیاسف اپنی آدمیت کو بچانے اور بندر بننے کے خوف سے محبت،نفرت،ہمدردی،غصہ حتیٰ کہ ہنسنے اور رونے سے بھی گریز کرنے لگتا ہے لیکن بالآخر اسے محسوس ہوتا ہے کہ اس کی رگیں کھنچنے لگیں اور وہ اپنے ہاتھوں کے بل چل رہا ہے۔ایک اور پہلو جو اس افسانہ سے مترشح ہوتا ہے وہ یہ کہ جدید افسانے کا کردار معاشرے کی کثافتوں سے خود کو محفوظ کرنے کی کوشش میں وہ

سارے حرکات و عوامل کرنے سے گریزپا ہے جو انسانی طبیعت میں شامل ہیں۔وہ اپنے آپ کو ایک گوشے میں محفوظ کرنا چاہتا ہے اس جدوجہد میں اس کی شناخت مسخ ہوتی جا رہی ہے اور وہ تنہائی سے اتنا خوف زدہ ہو گیا کہ اپنا سایہ بھی اسے اجنبی محسوس ہونے لگا اس کی شخصیت نیست و نابود ہو کر آسیب بن جاتی ہے۔''آخری آدمی'' میں الیاسف کا کردار جدید دور کے اس انسان کا استعارہ ہے۔

''زرد کتا'' میں تکاثر مال و اولاد کی کوشش میں نفس پرستی کی طرف مائل ہوتی ہوئی دنیا کا نوحہ بیان کرنے کے لیے اسلامی اساطیر یعنی صوفیاء کے ملفوظات کے ساتھ ساتھ ہندی دیو مالا کا استعمال مستحسن ثابت ہوا ہے۔دنیاوی خواہشات میں ملوث کرنے والی نفس کو نفس امارہ کہا جاتا ہے جسے زرد کتا کہا گیا ہے۔صوفیاء کے تمام مقربین کے اندر زرد کتا داخل ہو جاتا ہے سوائے ایک شخص کے۔لیکن جب وہ شہر کا معائنہ کرنے نکلتا ہے تو اسے پورا کا پورا شہر اسی زرد کتے کے کی پیروی میں لگا ہوا نظر آتا ہے۔وہ حتی الامکان اس سے مقابلہ کرتا ہے اس کوشش میں وہ گھر بار چھوڑ کر ویرانے میں پناہ گاہ تلاش کرنے نکل پڑتا ہے۔زرد کتے سے وابستہ تمام علامتوں کا رخ جدید دور کے اس انسان کی طرف ہے جو خواہشات پر ضبط و جبر کرتے کرتے باطن کی جنگ اور ذات کی شکست و ریخت سے دوچار ہے۔اس کشمکش کا اندازہ درج ذیل اقتباس سے لگایا جا سکتا ہے۔

> ''کبھی زرد کتا مجھ پر اور کبھی میں زرد کتے پر غالب آجاتا ہوں۔کبھی میں بڑا ہوتا ہوں اور وہ میرے قدموں میں پس کر لومڑی کا بچہ ایسا ہو جاتا ہے کبھی وہ بڑا ہوتا چلا جاتا ہے۔اور میں گھٹے چلا جاتا ہوں ۔۔۔اور مجھے مہکتے ہوئے مزعفر اور صندل کی تختی اور گول پیالے کا خیال ستانے لگتا ہے۔''3

ملفوظات صوفیاء کے کشف و کرامات سے انسان خودی کی پہچان کرتا رہا ہے،ان کے اثر سے باطن میں غوطہ زن ہو کر اپنی شناخت کا اندازہ لگانے کا بھرم صدیوں سے چلا

آرہا ہے مگر اس افسانے میں اس اسطورہ کو ایک مختلف پیرائے میں پیش کیا گیا ہے۔ جدید دور کا انسان جب ان ملفوظات پر یعنی اصولی باتوں پر عمل کر کے اپنے باطن میں جھانکتا ہے تو اسے صرف اور صرف اندھیرا نظر آتا ہے۔ یعنی اس دور میں سارے عقائد ٹوٹ کر منتشر ہو گئے، نظریات معدوم ہونے لگے۔

''کشتی'' میں انتظار حسین نے کتاب مقدس میں بیان کیے گئے حضرت نوح سے وابستہ قصہ کی مدد سے انسانوں کی پستی اور اخلاقی زوال کو موضوع بنایا ہے۔ نوح کی قوم جب سرکشی پر اتر آئی تو حق باری تعالیٰ کے حکم سے نوح نے کشتی بنائی، کشتی بناتے دیکھ کر لوگوں نے مذاق اڑایا، لیکن جس دن اس قوم پر عذاب آیا تو حکم الٰہی ہوا کہ تمام مخلوقات میں سے ہر مخلوق کا ایک جوڑا کشتی میں سوار کر لو، تاکہ افزائش نسل ہو سکے۔ جن لوگوں نے انکار کیا وہ اس عذاب کا شکار ہو گئے۔ اس اسطورے کو مصنف نے اپنی تخلیقی ہنر مندی اور شعور کا استعمال کر کے جدید معاشرے سے ہم آہنگ کر دیا ہے۔ اساطیری عناصر کی کارفرمائی سے یہ جدید دور کے معاشرتی قدروں کے زوال کی کہانی معلوم ہوتی ہے۔ ڈاکٹر شفیق انجم نے لکھا ہے:۔

> ''انھوں نے داستان اور دیو مالا سے اپنا رشتہ جوڑا اور مشرق کی قدیم روایات و حکایات سے علامتیں اخذ کیں۔ تاریخ، مذہب، لوک دانش اور اساطیر ان کے علامتی نظام کے بنیادی دھارے ہیں۔''4

اس طرح بلا تامل یہ کہا جا سکتا ہے کہ انتظار حسین کے افسانوں میں قدیم ہندی کلچر اور اساطیر و دیو مالا سے وابستگی کا احساس ہوتا ہے۔ اسلامی فکر و مزاج، ملفوظات اور آیات قرآنی کو غالب عنصر کی صورت میں اپنے افسانوں کی بنت میں شامل کرتے ہیں۔

مندرجہ بالا صفحات میں ابتدا سے لے کر ترقی پسند اور ۷۰ کی دہائی تک کی افسانہ نگاری کا جائزہ لینے کے بعد اندازہ ہوتا ہے کہ ہر زمانے کے افسانہ نگاروں نے موضوعات و مسائل کی مناسبت سے اسلامی فکر اور ہندی دیو مالا سے استفادہ کیا۔ ہر ایک نے اسطور کو

اپنے مزاج کے مطابق اور اپنے دور سے ہم آہنگ کر کے اپنی تخلیقات میں تہہ داری و معنی آفرینی کے لیے استعمال کیا۔ جدیدیت کے دور میں ہندو پاک کے افسانہ نگاروں کو علامات و استعارات وضع کرنے میں اساطیری فکر سے بڑی مدد ملی جس کی بہترین مثالیں گوپی چند نارنگ کی مرتب کردہ کتاب ''نیا افسانہ: انتخاب، تجزیے اور مباحث'' میں شامل افسانے اور تجزیے سے سامنے آتی ہیں۔

جدیدیت کے بعد لکھنے والوں کا جو گروہ سامنے میں آیا اس میں اکثریت پرانے لکھنے والوں کی تھی جنھوں نے جدیدیت کے زمانے میں بھی فنی تجربے کیے تھے۔ چونکہ زمانے اور حالات کی تبدیلیاں انسانی شخصیت کو متاثر کرتی ہیں اس لیے ہر عہد کے ادیب کا ایک اسلوب ہوتا ہے جو اس عہد کے ذاتی رویوں، سماجی رجحانات اور اجتماعی حالات سے مل کر تشکیل پاتا ہے۔ اسی لیے 1980 کے بعد کے افسانہ نگار اگرچہ پرانی نسل سے تعلق رکھتے تھے مگر ان کے سامنے جو چیلنجز تھے وہ 60 اور 70 کی دہائی سے مختلف تھے۔ انھوں نے جدیدیوں کے برخلاف صرف ذات تک محدود رہنے کے بجائے سماج سے بھی رشتہ جوڑا اور اپنے عہد کی نیرنگیوں کو جذب کرنے کے ساتھ ساتھ ماضی کی ادبی روایت کو بھی پیش نظر رکھ کر ایک منفرد اسلوب اختیار کیا۔ جدیدیت کے تمام ممنوعات کو پھر سے افسانے میں استعمال کیا گیا۔ واقعات کی ترتیب و تنظیم، کرداروں کی تخلیق اور مجموعی فضا و ماحول کی کشمکش وغیرہ غرض کہ افسانے کی مکمل ہیئت و ساخت جسے توڑ پھوڑ دیا گیا تھا پھر سے یکجا کر کے افسانہ لکھنے کا آغاز ہوا۔ اس دور کو مابعد جدید کے نام سے موسوم کیا گیا۔

جدیدیت کے بعد اور 1980 کے آس پاس معروف ہونے والے افسانہ نگاروں میں نیر مسعود ایک اہم نام ہے۔ انھوں نے رموز و علائم، رسوم و روایات، اساطیر و دیو مالا، جادوئی حقیقت نگاری، شعور کی رو وغیرہ کے استعمال سے بڑے ہی کامیاب اور بے مثال افسانے لکھے۔ ''پاک ناموں والا پتھر'' میں انھوں نے کراماتی پتھر کے اسطورہ کو استعمال کیا ہے جو اس افسانہ کے مرکزی کردار کے پختہ عقیدے کا ایک حصہ ہے اس پتھر کا

تعارف افسانہ نگاران الفاظ میں پیش کرتا ہے۔

''پاک ناموں والا پتھر بیضوی قطع کی ایک سفیدی مائل لوح کی شکل میں ہے جس پر باریک حرفوں میں پاک نام کندہ ہیں۔ایک نظر دیکھتے ہی معلوم ہو جاتا ہے کہ کبھی اس کا رنگ خالص سفید رہا ہوگا لیکن اب یہ بتانا ممکن نہیں کہ اس میں اور کس رنگ اور کن کن رنگوں کی آمیزش ہو چکی ہے۔پتھر نیم شفاف ہے اور روشنی کے رخ کر کے دیکھنے سے اس پر کھدے ہوئے پاک نام صاف صاف پڑھنے میں آتے ہیں۔اس میں سے اس پار کی کوئی چیز بھی دھندلی دھندلی دکھائی دیتی ہیں۔البتہ ان کی جسامت میں فرق آجاتا ہے اور پتھر کے رخ میں ہلکی سی تبدیلی کے ساتھ چیزوں کی جسامت بھی تبدیل ہوتی رہتی ہے۔یہ بتانے کی ضرورت نہیں کہ اس طرح دیکھنے سے اس پار کی چیزوں پر پاک نام لکھے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔
یہ ہمارے خاندان کا نشان ہے لیکن کئی پشتوں سے غائب تھا۔ میرے اَن پڑھ باپ کو صرف اتنا معلوم تھا کہ ہمارے خاندان کا کوئی نشان ہے جو اب بھی میرے خاندان میں کہیں موجود ہے۔''5

مندرجہ بالا اقتباس سے اس پتھر کی جو خصوصیت سامنے آتی ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ پتھر کوئی معمولی شئے نہیں بلکہ کسی خاندان کے عقائد سے اس کا ایک قدیمی تعلق ہے۔شناخت کو برقرار رکھنے یا کسی خاص مقصد کے تحت آثار قدیمہ میں پتھروں پر نام کندا کرنے کی روایت صدیوں سے رہی ہے لہٰذا اس افسانے میں اسی اساطیری علامت کو آفاقی شیڈ زدے کر معنویت پیدا کی گئی ہے۔اس افسانے میں پتھر کے معجزاتی ہونے کے اشاروں کو ماورائے حقیقت نگاری سے بھی وابستہ کیا جا سکتا ہے لیکن یہ ایک الگ بحث ہے۔یہاں اس پتھر کے اسطوری جڑوں سے وابستہ شخصی و اجتماعی علامت کی معنویت کو واضح کرنا مقصود

ہے۔اس افسانہ کے واحد متکلم کا پاک ناموں والے اس پتھر کی تلاش و جستجو کی دیوانگی دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ اسے اپنے آباواجداد کی نشانیوں کو، خاندانی ورثہ، اقدار و روایت، ان کی تربیت و برتاؤ اور ان کی شناخت محفوظ رکھنے کی شدید پروا ہے۔اس پتھر کی تلاش کی کوشش میں اسے اپنے خاندان سے متعلق بے شمار ایسی چیزیں ملتی ہیں جن سے خاندان کے علم وفضل اور ان کی شان و شوکت کا اندازہ ہوتا ہے جس سے وہ بالکل بے خبر تھا۔گھر کے متعدد مقفل کمروں میں ریشمی لباس، اسلاف کی لکھی ہوئی تاریخی، سیاسی سماجی اور صنعت و حرفت کی کتابیں، روزنامچے، خطوط، ٹوٹا ہوا چراغ دان اور سیلن زدہ صندوق وغیرہ ان ساری کتابوں کو پڑھنے کے بعد اسے اس پتھر کا جو راز معلوم ہوتا ہے وہ کچھ یوں ہے۔

''سب کچھ بہت صاف تھا۔ہر موت ہر خون کے بعد ضرور بتایا جاتا کہ پتھر مرنے والے کے پاس نہیں تھا۔کئی لوگوں نے مرض کی شدت میں اسے گلے سے اتار دیا تھا۔کئی کے گلے سے اتار کر انھیں ہلاک کر دیا گیا تھا بعض نے غسل کرتے وقت اسے اتار دیا تھا اور غسل کرنے میں ہی ختم ہو گئے۔کئی بیماروں کو جب ان کی حالت مایوسی کی ہو گئی، پتھر پہنا دیا گیا تھا اور وہ اچھے ہو گئے تھے۔پتھر ہمارے خاندان کا نشان تو تھا ہی مجھے محسوس ہوا کہ خاندان کا سب سے بڑا مسئلہ بھی تھا، اس لیے کہ وہ جب تک کسی کے گلے میں رہتا، اسے موت نہ آتی۔اس لیے سب اس کے طلب گار رہتے تھے اور اسی کی خاطر خون بہتا تھا۔''6

مندرجہ بالا اقتباس میں عقائد کی اپنی منطق ہے جس نے اسے اسطور کی شکل عطا کی اگر چہ یہ فکر و تجربے کی حدوں سے خارج ہے تاہم بعض مخصوص صورتوں سے تعبیرات و انسلاکات کے ایسے ابعاد روشن کرتا ہے جو انسانی فکر کی راہ سے ہو کر احساس پر اثر انداز ہوتی ہیں۔عقیدے اور جذبے کا ہی نتیجہ ہے کہ افسانے کے آخر میں وہ اس پتھر کو گلے سے اتار کر

متبرک چیزوں کے ساتھ رکھ دیتا ہے جو اس کے ساتھ دفن ہو جانے والی ہیں تا کہ اب اس پتھر کی خاطر کسی کا خون نہ بہے۔

مرزا حامد بیگ نے مغل تاریخ کی روایات سے استفادہ کر کے اپنی کہانیوں میں اساطیری عناصر کو جگہ دی ہے۔ ان کے افسانہ ''پارس پتھر'' میں قدیم ہندی دیو مالا کی جھلک ملتی ہے۔ اس پتھر کے متعلق یہ تصور عام ہے کہ یہ پتھر حاصل ہونے کے بعد اگر کوئی شخص کسی پتھر کو ہاتھ لگا دے تو وہ پتھر بھی سونا بن جائے گا۔ چنانچہ اس لالچ میں ایک شخص دریاؤں، صحراؤں کو دیوانہ وار عبور کرتا ہوا سمندروں میں داخل ہو جاتا ہے، ہر ہر پتھر کو اُٹھا اُٹھا کر دیکھتا ہے۔ اس اسطورہ کو استعمال کر کے مصنف نے یہ واضح کرنا چاہا ہے کہ زر پرستی اور مادیت نے انسان کو بالکل اندھا کر دیا ہے۔ یہاں تک کہ انسان اپنے آپ سے بے گانہ ہو گیا ہے۔ افسانہ کے راوی کی زبانی اس کی دیوانگی کے احوال ملاحظہ ہوں۔

''۔۔وہ اپنے آپ میں بہت مصروف تھا۔ تب میں نے آگے بڑھ کر اس کے سوکھے چڑچڑ ہڈیوں کے پنجر کو سہارا دیا، محض اس لیے کہ خنک ساحلی تیز ہوا تھپیڑے مارتی، اس کے آر پار گزر رہی تھی اور وہ تھر تھر کانپ رہا تھا۔

اس نے مجھ سے صرف اتنا کہا ہے:

''مجھ پر ترس کھاؤ اور چھوڑ دو۔۔ مجھے پارس پتھر کی تلاش ہے۔ حیران مت ہو، میں نے خود اپنے آپ کو زنجیر کیا ہے، دیکھو میں صدیوں کا سفر کرتا، یہاں تک آیا ہوں، اس طرف کا سارا علاقہ میں نے چھان مارا۔۔''

وہ ایک کے بعد ایک پتھر اٹھاتا، اپنے گلے میں لٹکتی زنجیر تک لاتا اور اس سے چھوا کر پھینک دیتا۔

''مجھے یقین ہے بیٹا ان اکتا دینے والی دو پہروں میں سے ایک پہر،

یہ زنجیر پارس پتھر سے چھو کر سونا ہو جائے گی۔''

میں نے اتنا سنا تھا اور چیخ اٹھا ''بابا۔۔'' نظر کرو تمہارے گلے میں لوہے کی نہیں سونے کی زنجیر ہے۔ وہ سنگریزے سمیٹنے میں جٹا ہو تھا۔ جب میرا کہا اسے سمجھ میں آیا ہے تو اس نے تڑپ کر زنجیر اتار لی اور اسے اپنی سفید پھیلی ہوئی آنکھوں کے قریب لاتے ہوئے اجنبی آواز میں بولا:

''یقیناً خالص سونا۔۔ اے میرے خدا، میں پارس کہاں چھوڑ آیا ہوں۔ اس نے دو ہتھڑ مار مار کر چہرہ لہولہان کر لیا اور پیچھے کی طرف بھاگا۔''7

شموئل احمد نے اپنے افسانوں میں داخلی اور شخصی حوالوں کے ساتھ ساتھ زندگی کی مثبت قدروں اور سماجی زندگی کے معاملات و مسائل کو بڑی اہمیت دی ہے۔ سماج کی بعض صورتوں کو منعکس کرنے کے لیے انھوں نے اساطیری عناصر سے بھی مدد لی ہے۔ اس ضمن میں ان کا افسانہ ''بدلتے رنگ'' قابل ذکر ہے اس افسانے میں فرقہ وارانہ فسادات کے جڑوں کو تلاش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ جیسا کہ اس اقتباس سے واضح ہوتا ہے۔

''وہ اکثر سوچتا کہ آدم کی کہانی پر یقین کرنے کا مطلب ہے کہ فرقہ پرستی کے بیج آدم سے ہی نسل آدم میں منتقل ہوئے۔۔ آخر ابلیس آدم کو سجدہ کیوں کرتا۔۔؟ وہ آگ سے بنا تھا اور آدم مٹی کے تھے۔ دونوں الگ الگ فرقے تھے۔۔ یہ کائنات کی پہلی فرقہ پرستی تھی جو خدا نے آسمان میں رچی۔''8

اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ شموئل احمد مذہبی پہلوؤں کو دریافت کر کے معاشرے کے افراد کے احساس و خیال کو ایک ہمہ گیر داخلی تجربے سے ہم آہنگ کر دیتے ہیں۔ اسی کے علاوہ ان کے یہاں علم نجوم کے مطالعہ کے گہرے تجربات بھی ملتے ہیں۔ علم نجوم کی ماورائی

حقیقتیں ان کی تحریروں میں خوش قسمتی اور بدقسمتی کی بنیادی اصطلاحات کے طور پر سامنے آتی ہیں اس ضمن میں ان کا افسانہ ''القمبوس کی گردن'' سے ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''زائچہ میں شمس و زحل دونوں مائل بہ زوال تھے۔ مشتری برج جدی میں تھا عطارد اور زہرہ کا برج عقرب میں اتصال تھا۔ ملنگ نے بتایا کہ مریخ جب سرطان سے گزرے گا تو اس کے تاریک دن شروع ہوں گے۔ مریخ برج ثور میں تھا اور سرطان تک آنے میں چالیس دن باقی تھے عطسیہ کی نظر تخت جمہوریہ پر تھی۔ چالیس دن بعد امیر کا انتخاب ہونا تھا۔ عطسیہ کو فکر دامن گیر ہوئی۔
>
> ملنگ نے مشورہ دیا کہ ستاروں کی تسخیر کے لیے وہ مقدس تعمیر کرے۔ بخو د جلائے اور ورد کرے تا کہ اقتدار کی دیوی وہاں سکونت کر سکے۔
>
> ۔۔۔اقتدار کی ملکہ قربانی چاہتی ہے قربانی کے جنس کا سر راہو کے گڈھے میں اور دھڑ کیتو کے گڈھے میں دفن ہوگا اور قربانی کی ساعت مریخ کی ساعت ہوگی۔''9

اس سے مترشح ہوتا ہے کہ مصنف کو علم نجوم کی اساطیری گہرائیوں پر مضبوط گرفت ہے۔ اس افسانے میں ایسے لوگوں کی معصومیت کی طرف اشارہ ہے جو صدیوں سے جسمانی معذوری، مستقل افلاس، سماجی عروج و زوال کے خطرات، عدم تحفظ کی کیفیات اور اندیشہ ہائے دور دراز سے بچاؤ کے لیے ایسی چیزوں کی طرف رجوع کرتے رہے ہیں جو توہم پرستی پر مبنی ہوتے ہوئے بھی حقیقت کا درجہ اختیار کر چکی ہیں۔

چونکہ ہر تخلیق کار عقل و منطق کی حد بندیوں سے آزاد ہو کر فطرت کی چیزوں کو متحد کر کے اپنے خیالات کا اظہار کرتا ہے۔ لہٰذا تخلیق کاروں نے ان تمام فطری چیزوں کو جو انسانی زندگی سے وابستہ ہیں اور اساطیر میں شامل ہیں انھیں بنیاد بنا کر افسانے تخلیق کیے۔ طارق چھتاری کا افسانہ ''باغ کا دروازہ'' اس ضمن میں قابل ذکر ہے۔ اس افسانے میں

تخیل، وسیع نظریہ، رومانیت اور پراسراریت کے ساتھ ساتھ اس کے بین السطور میں دیو مالائی احساسات بھی کارفرما ہیں۔ برگد، پیپل، املتاس کا درخت، کوہ قاف وغیرہ سے افسانے میں اساطیری فضا پیدا ہو جاتی ہے۔ ان عناصر سے افسانے کے کرداروں اور فطرت میں ایک حسی رشتہ کا اندازہ ہوتا ہے۔ کہانی کے آخر میں راوی اساطیری فکر کا سہارا لے کر خوبصورت پیکر تراشتا ہے جس کے علامتی پیرائے میں اس کا نقطۂ نظر بھی مضمر ہوتا ہے۔ مثلاً افسانہ کے آخری پیراگراف سے معلوم ہوتا ہے کہ:

> ''اس کے چہرے سے دانشوری کی شعائیں پھوٹنے لگیں اور باغ کی فصیل پر ایک تحریر ابھر آئی۔ نوروز کے ذہن کے تار جھنجھنانے لگے۔ آسمان کی جانب نظریں اٹھائیں تو دیکھا کہ ایک پریوں کی شہزادی، ماتھے پر نقرئی تاج، ہاتھ میں قدیم ساز، ہنس پر سوار، باغ کے دروازے کے بہت قریب سے گزر رہی ہے۔''10

پریوں کی یہ شہزادی علم کی دیوی ہے جسے ہندی اساطیر میں سرسوتی کہا جاتا ہے۔ اس کی برکت سے افسانہ کے مرکزی کردار نوروز کے ذہن میں دانشوری کی کرنیں پھوٹنے لگتی ہیں۔

اساطیری اور دیو مالائی تصورات پر یقین اور عدم یقین کی کیفیت کو نظر انداز کر کے دیکھا جائے تو اس کے کشف و کرامات میں بڑی دلچسپ چیزیں موجود نظر آتی ہیں۔ جیسا کہ بعض عناصر کا ذکر گذشتہ صفحات میں ہو چکا ہے۔ فنکاروں نے ایسے کردار بھی تخلیق کیے ہیں جن پر اساطیری اثرات نظر آتے ہیں جن کے عوامل سے زندگی کے گہرے معنی دریافت ہوتے ہیں۔ یہ اثر انسانی ذہنوں اور دلوں کو بہتری کی طرف راغب ہونے کی تحریک دیتا ہے۔

معاصر افسانہ نگاروں میں محمد حمید شاہد ایک اہم نام ہے۔ ابھی حال میں ان کے پچاس افسانوں کا انتخاب شائع ہوا ہے۔ جن میں بڑے دلچسپ و معنی خیز افسانے شامل ہیں انھوں نے مذاہب اور پرُ اسرار حقیقتوں کو افسانے میں شامل کر کے اساطیری فضا پیدا کی

ہے۔حمید شاہد کے اساطیری کردار و واقعات کے ذریعہ زندگی کے گہرے المیہ اور اس کے اسرار و رموز کا اندازہ لگانا آسان ہو جاتا ہے۔ان کی انفرادیت یہ ہے کہ وہ اساطیر کے ذریعہ حقیقت حال کو واضح کرنے کے لیے واقعات کو اسطوری قالب میں ڈھال کر پیش کرتے ہیں۔اس کی بہترین مثال افسانہ''جہنم جہنم'،'نئ الکٹرا' کے بیانیہ سے ملتی ہے۔حمید شاہد کا تخلیقی وژن بہت وسیع ہے۔ان کے افسانوں کے ذریعہ انسان کے تخلیقی ذہن اور اس کی جمالیاتی کیفیت کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔انھیں تمام خوبیوں کے پیش نظر پروفیسر فتح محمد ملک مجموعہ'جہنم جہنم' کے دیباچہ میں لکھتے ہیں:

''مظاہر کی کثرت میں وجود کی وحدت کا روحانی احساس جس تحیر اور تجسس کو جنم دیتا ہے اس نے شاہد کو ہندوستانی اور یونانی اساطیر کی تیرو تار دنیا کے خاک چھاننے اور پھر اس ظلمات سے نکل کر صحف سماوی کی نور علی نور فضا میں پہنچ کر معصیت اور معصومیت کے اسرار سمجھنے پر اکسایا ہے''11

وہ چیزیں جو قدیم رسموں اور کہاوتوں کی وجہ سے اساطیر کی حیثیت رکھتی ہیں جن کے بارے میں لوگوں کو یقین ہے کہ وہ ہمیں زندگی کے صحیح اشارے فراہم کرتی ہیں جب ان پر بوجہ عقیدت غور کیا جاتا ہے تو منکشف ہوتا ہے کہ چند لمحوں کے لیے اس دنیا کے پریشان کن معمے سے نکلنے کے لیے ایک نئ بصیرت مل گئی ہے۔مثال کے طور پر کوے کے کائیں کائیں کو مہمان کی آمد کا مژدہ تصور کرنا، ہچکی آنے پر کسی کی یاد سے وابستہ کرنا، جوتے پر جوتے کا چڑھ جانا سفر کی علامت وغیرہ۔نگار عظیم نے اپنے افسانہ''حطی،کلمن،سعفص، میں ہچکی سے وابستہ تصور کو بڑے ہی خوبصورتی سے افسانوی قالب میں اس طرح ڈھال دیا ہے کہ افسانے کے مرکزی کردار اور تنویر کی بے مثال دوستی اور جذباتی لگاؤ کا ایک خوبصورت استعارہ بن جاتا ہے۔شکیل الرحمٰن نے اپنی کتاب''اساطیر کی جمالیات میں لکھا ہے کہ:۔

''اساطیر میں تخیلی اور جذباتی فکر میں زندگی اور سماج سے فنکارانہ گریز کی عمدہ تصویریں ملتی ہیں۔حقیقت کی مختلف جہتیں ملتی ہیں۔ ایک ہی خیال یا تصور پر کئی سمتوں سے روشنی پڑتی ہے۔انسان کے تخیل کی شادابی کی جانے کئی مثالیں ملتی ہیں،اساطیر کا کلاسیکی مزاج فنون لطیفہ کو مختلف انداز سے متاثر کرتا رہا ہے۔''12

شکیل الرحمٰن نے صحیح کہا ہے کہ اساطیر میں انسانی تخیل کی شادابی کی مثالیں ملتی ہیں۔اس کا ثبوت ہے نگار عظیم کا یہ افسانہ''حطی،کلمن،سعفص''۔جس میں اساطیری تصور کے پوشیدہ پیکر میں شادابی کا اشارہ موجود ہے۔تنویر کی موت کے بعد کہانی کے واحد متکلم کو جب بھی ہچکی آتی ہے اسے تنویر کا کہا ہوا جملہ اور اس کے خیالات کی پختگی یاد آجاتی ہے۔تنویر کا خیال تھا کہ جب کوئی دل سے یاد کرتا ہے تو ہچکیاں آتی ہیں اور اگر اس یاد کرنے والے کا نام لے لیا جائے تو رک جاتی ہیں۔لہٰذا تنویر کی موت کے بعد ایک دن اسے جب ہچکیاں آنی شروع ہوتی ہیں تو کہتی ہے:۔

''مجھے کون یاد کر رہا ہے؟؟ بے ساختگی میں آیا میری زبان پر تنویر کا نام میری رگوں میں سنسناہٹ کے ساتھ دوڑنے لگا۔باوجود انتظار کے اگلی ہچکی نہیں آئی۔تنو کیا واقعی مجھے تو یاد کرسکتی ہے۔میں پھوٹ پھوٹ کر رو پڑی نانی سچ کہتی تھیں مرنے کے بعد روحوں کا رشتہ محبت کرنے والوں سے برقرار رہتا ہے۔تنو پھر تو تو یہ بھی جانتی ہوگی کہ میں تجھے بالکل نہیں بھولی۔میں تجھے۔۔۔کتنا یاد کرتی ہوں۔''13

خلاصۂ کلام یہ کہ اساطیر انسانی زندگی اور اس کی سائیکی کا ایک حصہ ہے۔اردو افسانہ نگاروں نے اساطیری عناصر کا استعمال کر کے اور اسے علامتی اور استعاراتی قالب میں ڈھال کر پیچیدہ گتھیوں کو سلجھایا اور حیات و کائنات کے ایسے اسرار کو منکشف کیا جنھیں کسی اور پیرایۂ بیان سے واضح کرنا مشکل تھا۔اردو فسانہ نگاروں نے اخلاقیت،روحانیت، مفاد پرستی،تہذیبی اقدار کی شکست و ریخت اور دوسرے انسانی جذبات و خیالات کو بیان

کرنے کے لیے مناسب اسطوروں کو کثرت سے استعمال کیا جس کی وجہ سے انھیں اپنی تحریروں میں فکری و جمالیاتی گہرائیاں برقرار رکھنے میں کافی مدد ملی۔ ☆☆

حواشی وحوالے:

ا۔ اردو افسانہ روایت ومسائل، گوپی چند نارنگ، ص۵۵۳
2۔ ایضاً، ص۵۴۳
3۔ زرد کتا، انتظار حسین اوران کے افسانے، مرتب گوپی چند نارنگ، ص:۲۳
4۔ اردو افسانہ بیسویں صدی کی ادبی تحریکوں اور رجحانات کے تناظر میں، ڈاکٹر شفیق انجم، پورب اکادمی، پاکستان، ۲۰۰۸ص:۲۶۱
5۔ پاک ناموں والا پتھر، نیر مسعود مشمولہ سہ ماہی روشنائی، کراچی، اکتوبر تا دسمبر ۲۰۰۷، ص۲۵۹
6۔ ایضاً، ص۲۷۲
7۔ تار پر چلنے والی، مرزا حامد بیگ، دوست پبلی کیشنز کراچی، ۲۰۰۵، ص۴۹
8۔ سنگھاردان، شموئل احمد، معیار پبلی کیشنز، ۱۹۹۶، ص۳۸
9۔ عنکبوت، شموئل احمد، نقاد پبلی کیشنز، ۲۰۰۲، ص۶۱۔۶۲
10۔ باغ کا دروازہ، طارق چھتاری، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۰۱، ص۴۷
11۔ جہنم جہنم، محمد حمید شاہد، استعارہ اسلام آباد، ۱۹۹۸، ص۷
12۔ اساطیر کی جمالیات، شکیل الرحمٰن، ص۳
13۔ گہن، نگار عظیم، جے آر آفسٹ پرنٹرز، دہلی، ۱۹۹۹، ص۹۱

اردو افسانوں میں مشترکہ تہذیب

ہندوستان میں مختلف قوموں اور تہذیبوں کے اتصال واشتراک کا سلسلہ صدیوں سے جاری ہے۔ دنیا کے مختلف خطوں سے لوگ یہاں پناہ لینے یا تجارت کی غرض سے آتے رہے ہیں ان لوگوں کی آمد کے ساتھ ساتھ ان کی زبان، عقائد سیاسی وسماجی نظریات، مذہبی تصورات اور ادبی رجحانات کا اثر ہندوستانی تہذیب میں جذب ہوتا گیا۔ اس کے علاوہ یہاں آنے والی قوموں نے اس ملک کی روایات رہن سہن کے طریقے، کاروبار کے طریقے، ادب اور اخلاق وغیرہ کا اثر قبول کیا۔ اس طرح ابتدا سے ہی ہندوستان مختلف تہذیبوں کا سنگم بن گیا اور انھیں ملے جلے اثرات کو مشترکہ تہذیب کا نام دیا جاتا ہے۔ ڈاکٹر عابد حسین نے مشترکہ تہذیب کی وضاحت ان لفظوں میں کی ہے:

> ''جب کسی ملک کی مخصوص اور مشترک تہذیب کا ذکر ہو تو اس سے مراد یہی جغرافیائی حالات اور ان کے اثرات ہوتے ہیں یہ اثرات صرف مادی چیزوں کی شکل میں ظاہر نہیں ہوتے بلکہ ایک خاص ذہنی فضا بھی پیدا کرتے ہیں جو ملک کو اور مزاج کو ایک ہی سانچے میں

> ڈھال دیتی ہے۔ یہ عام مزاج اورذہنی روح جسے ہم ملکی روح کہہ
> سکتے ہیں مشترک تہذیب کاسب سے اہم ماخذ ہوتا ہے۔''1

لہٰذاہرادیب اسی عام مزاج اورذہنی روح کا قائل ہوتا ہے۔جس معاشرے میں وہ رہتا ہے خواہ وہ کیسا بھی ہواس کااثر قبول کرکے اپنے فن پارے میں اس کی عکاسی ضرورکرتا ہے دوسرےلفظوں میں یوں کہہ لیجیے کہ کسی بھی زبان کا ادیب اپنی تہذیبی،سماجی ومعاشرتی حالات کاعکاس ہوتا ہے کسی نہ کسی طرح اس کے معاشرے کے افکارونظریات اقدار وروایات اس کےفن کا ناگزیر حصہ بن جاتے ہیں مولوی عبدالحق نے اس سلسلے میں بڑی اہم بات کہی ہے:

> ''ادب زندگی کا جز ہے ہماری تہذیب وتمدن کا آئینہ ہے جیسے ہماری
> زندگی کے حالات ہوں گے ویساہی ہماراادب ہوگا۔''2

مولوی عبدالحق کے فکرکی عملی صورتیں اردوادب میں عمومی طور پرتقریباً تمام ہی اصناف میں نظرآتی ہیں۔خواہ وہ نثر ہو یا شاعری۔مثلاامیرخسرو،ولی اورنگ آبادی،نظیراکبر آبادی وغیرہ کی شاعری ہندوستان کی ملی جلی تہذیب کی نمائندگی کرتی ہے اورنثر میں خاص طور سے اگرافسانوں کامطالعہ کیاجائے توان میں بڑی وضاحت کے ساتھ اس تہذیبی اشتراک کوتلاش کیاجاسکتا ہے جوہندوستانی معاشرے میں موجودتھا۔اپنے عہدکی زندگی اس کی تبدیلیوں اورسماجی حقیقتوں کواختصار کے ساتھ بیان کرنے کے لیےفن کاروں نے افسانہ کوہی مناسب سمجھا۔یوں توہندوستان کےمختلف خطوں کے رہن سہن زبان وادب اوردوسرے تہذیبی عناصر کابیان اردوکے متعدد افسانہ نگاروں کے یہاں موجود ہے لیکن قرۃالعین حیدر کے افسانوں میں عالمی سطح کاتہذیبی اشتراک نظرآتا ہے۔ان کے یہاں مشترکہ تہذیب کبھی مذہبی اختلاف،کبھی نسلی تفریق اورکبھی علاقائی رنگارنگی کےساتھ نمایاں ملتی ہے۔ان کے کئی افسانوں میں ہندومسلم اوردوسرے مختلف طبقوں کےعقائداوران کی زندگی کے خارجی وداخلی پہلوؤں کابیان بڑی چابک دستی سے ہوا ہے۔اس کی بہترین

مثالیں جلاوطن،حسب ونسب،کہرے کے پیچھے،آئینہ فروش شہرکوراں اوردریں گردسودائے باشدوغیرہ میں ملتی ہیں۔''قلندر'' کامرکزی کرداراقبال کے رہن سہن،بات چیت غرض کہ کسی بھی رویہ سے یہ ظاہرنہیں ہوتا کہ وہ ہندو مذہب کاماننے والا ہے۔مسلمانوں کے ہرتہوار میں شریک ہونا،رہن سہن،طرزگفتگو،عادات واطوارغرض کہ ہراعتبار سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ مسلمان ہے بہت بعدمیں منی کے ذریعے جوبچپن میں ان کی سرپرستی میں فارسی اورانگریزی وغیرہ سیکھتی ہے اورپھر بعدمیں ان کے چلے جانے کے باوجودکسی نہ کسی طرح ان کے رابطے میں رہتی ہے اس بات کا اندازہ قاری کوہوپاتا ہے کہ وہ مسلمان ہیں۔اس اقتباس سے وضاحت ہوتی ہے:

> ''اقبال بھائی آپ یہ فراڈ بھی کرنے لگے ہیں۔ان لڑکیوں کے
> سامنے آپ نے خودکومسلمان ظاہرکیا؟ نہ صرف مسلمان بلکہ
> شیعہ......'' جواب ملا......دیکھ منی ......دنیامیں اس قدرتفرقہ ہے کہ
> سب لوگ ایک دوسرے کے جان کوآئے ہوئے ہیں میری جب اس
> لڑکی سے ملاقات ہوئی وہ میرے نام کی وجہ سے مجھے مسلمان سمجھی
> اورمیرے سامنے ہندوؤں کی اورہندوستان کی خوب برائیاں کی
> ......اس میں میراکیاحرج ہے۔میرے خاندان میں سینکڑوں برس
> سے فارسی نام رکھے جاتے ہیں اس سے ہندو دھرم پرکوئی آنچ
> نہیں۔......''3

اسی طرح منی مسلمان ہونے کے باوجودشاردامہتہ کے ساتھ ست سنگ کے پوجامیں شرکت کرنے اورگروجی کا آشرواد لینے میں کوئی حرج نہیں سمجھتی اس طرح کہا جاسکتا ہے کہ اس افسانے میں جس معاشرے کی عکاسی کی گئی ہے وہ مشترکہ تہذیب سے عبارت ہے۔

ممتاز شیریں کے افسانے''کفارہ''میں واحدمتکلم راوی تصور میں جس طرح

مختلف تاریخی وتہذیبی اور مذہبی مقامات کی سیر کرتا ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس سرزمین پرلوگ کس طرح ایک دوسرے کے مذہبی افکارونظریات سے روشنی حاصل کر کے ذہنی وروحانی سکون خود کے لیے فراہم کرتے ہیں اورزندگی کی حقیقت کوپہنچانتے ہیں اورحیات وکائنات کے مسائل کےعرفان کی سعی کرتے ہیں اوران تمام چیزوں تک رسائی کی جدوجہد کی وجہ سے اس افسانے میں سوریہ وردھن کے دربار میں رقص کرنے والی اپسراؤں،تخریب کے دیوتا شیو، وشنو کا سینکڑوں دیوتاؤں اور راکشسوں کے ساتھ آب حیات تلاش کرنے کا ذکر، مندر میں موم بتیاں جلانے اور بدھ کے مجسموں کے قطار سے محظوظ ہونے کا بیان اور پھرمحرابوں والی تاریخی بادشاہی مسجد میں جا کر سجدے میں گرنا اورخشوع وخضوع سے نماز پڑھنے وغیرہ کا بیان ہوا ہے۔اس افسانے کی جزئیات میں جواشارے پوشیدہ ہیں اس کی وضاحت کرتے ہوئے اندازہ ہوتا ہے کہ ہندوستان میں بسنے والوں کا ذہن کسی جامد تصور سے وابستہ نہیں بلکہ مختلف قوموں اورتہذیبوں کے اتحادو اتصال سےلوگوں میں وسیع النظری برقرار ہے۔

سلطنت مغلیہ اور ہندوراجاؤں کے عہدکومشترکہ تہذیب کا زمانۂ عروج کہا جاسکتا ہے۔اس زمانے میں بلاتعصب مذہبی عمارات،مندرومسجداور دوسرے مذاہب کی عبادت گاہیں تعمیر کرائی گئی تھیں چنانچہ ہندومسلم کلچر کےاتفاق سےفن تعمیر میں مشترکہ تہذیب کا جوعکس شامل ہوگیا تھااس کا ذکربھی ممتازشیریں کے افسانے کفارہ میں موجود ہے۔ مندرجہ ذیل اقتباس میں عمارات کی جوتصویرکشی کی گئی ہے اس میں مینارکا ذکر ہے جو مسلمانوں کی مذہبی عبادت گاہ مسجدکوشناخت عطا کرتا ہے۔اقتباس ملاحظہ ہو:

''گل دانی تصویروں کی گیلری سے گزرتی ہوئی اوپر چڑھنے لگی، مرکزی عبادت گاہ کی طرف بڑھنے لگی۔اینگ کورکا مندردرجہ بدرجہ بلند ہوتے ہوئے اتنا حسین ومتناسب لگتا تھا جیسے پتھر میں موسیقی منجمد ہوگئی۔چار گوشوں کی چار برجوں کی منزلیں مصری اہرام سے تکون

بنائے،مرکزی برج کے کنول کی طرف اٹھتی تھیں اور یہ کنول نما سرفلک مینارکیلاش یامہرو کے پہاڑ کا اسم تھا۔''4

اس کے علاوہ وہ عمارات جومغلوں کے زمانے میں تعمیر کی گئی تھیں بلاتفریق ہندو،مسلم اور دوسرے مذاہب کے لیےلطف اندوزی کے مقامات ہیں اورآج بھی مشترکہ تہذیب کی ہم آہنگی کا ثبوت دیتی ہیں اس باہمی اتحاد واتفاق کی سندقرۃ العین حیدر کے افسانہ''دوسیاح''میں موجود ہےاوراس افسانے میں اس نکتے کی طرف بھی اشارہ ہے کہ کس طرح انگریزوں نے دونوں قوموں کے درمیان اختلاف پیدا کر کے اقتدار حاصل کیااورکھوکھلی چمک دمک سے ہندوستان کی تہذیبی قدروں کومنتشر کر دیا۔اقتباس ملاحظہ ہو:

''رولزتاج کے سامنے جا کررکی۔وہ دونوں کار سے اترے......ایک گائیڈ نے رولزرائیس سے اترنے والوں کا تعاقب کیا۔گائیڈ:میڈم تاج محل بلٹ بائی شاہ جہاں گریٹ لواسٹوری۔''5

ہندوستان میں مختلف قوموں کے میل جول کا نمایاں اثر زندگی کے دوسرے شعبوں کی طرح علم،ادب اور زبان پر بھی پڑا۔بلاتفریق،ہندوؤں،سکھوں اورعیسائیوں نے عربی،فارسی اور اردوزبان وادب میں مہارت حاصل کی۔اسی طرح مسلمانوں نے سنسکرت،ہندی اورانگریزی وغیرہ کی تعلیم بھی حاصل کی۔خصوصاًاردوزبان اس میل جول کے اثر سے زیادہ پھلی پھولی،لیکن موجودہ دور میں اس زبان کے دم توڑنے کا منظرنامہ نئی نسل کے حوالے سے ترنم ریاض نے اپنے افسانے''متاع گم گشتہ''میں پیش کیا ہے۔اس افسانے کا مرکزی کردار رام موہن کنول وسیع افکارونظریات کی وجہ سے مشترکہ تہذیب کا نمائندہ معلوم ہوتا ہےاس کا ماننا ہے کہ ایک ملک میں رہتے ہوئے مختلف زبانوں میں علم حاصل کرنا اوراس سے واقفیت حاصل کرنا،بول چال میں استعمال کرنا فطری امر ہے اور موجودہ نسل پرافسوس کرتے ہوئے کہتا ہے کہ ان کی وجہ سے زبانیں بھی تعصب کا شکار ہوگئی ہیں۔اوراس عہد کے ادبی حلقوں میں چند ہی لوگ ایسے ہیں جنھیں اپنے ملک کی مشترک

زبانوں سے واقفیت ہے اور پھر مرکزی کردار کو مشترکہ تہذیب کے نمائندہ کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ مثلاً

''انھوں نے جھوم جھوم کر شعر پڑھے۔ کچھ اپنے کچھ دوسروں کے وہ علم وادب کا ایک جیتا جاگتا انسائیکلو پیڈیا تھا۔ مولانا روم سے شروع ہوئے اور حافظ، سعدی، فردوسی رومی سے ہوتے ہوئے خیام کی رباعیاں، الف لیلی کی کہانیاں، پھر شیکسپئر، کیٹس، غالب، میر، کالی داس، سورداس اور جانے کیا کیا سنایا سمجھایا۔''6

اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ہندوستان میں مختلف نسلوں کے آپسی میل جول سے جو زبانیں وجود میں آئیں اس سے مشترکہ تہذیب کو تقویت ملی اور ملکی، قومی، ذاتی اور نسلی تعصّبات سے بے نیاز ہوکر ہندوستانیوں نے اپنی تہذیبی قدروں کو مضبوط کیا۔ جن میں زبان سب سے اہم اور متحرک رول ادا کرتی ہے۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر عابد حسین نے بہت ہی جامعیت کے ساتھ لکھا ہے کہ:

''مشترکہ تہذیب کی جڑ ہمیشہ ایک مشترک زبان ہوتی ہے اس لیے جب تک انسانوں کی کسی جماعت کے پاس مبادلہ خیالات کا کوئی مشترک وسیلہ نہ موجود ہو ان میں اتحاد خیال اور اتفاق مذاق کا پیدا ہونا ناممکن ہے۔ مسلمانوں نے ہندوستان آنے کے بعد دہلی کے علاقے میں مقامی بولی اور فارسی کے میل جول سے ایک مشترکہ کاروباری زبان بن گئی تھی جو آگے چل کر اردو کہلائی سولھویں صدی کے آخر تک اس زبان نے دکن میں ہندو مسلمان کی مشترک ادبی زبان کی حیثیت اختیار کر لی تھی...........''7

ہندوستان کی تہذیبی زندگی میں واقع ہونے والی بہت سی چیزیں رسم و رواج اور تصورات کی سطح پر مشترک ہیں۔ شادی بیاہ کی رسموں میں مہندی، ہلدی، چوتھی، ابٹن،

ڈھولک، ناچ، گانے، بارات، ولیمہ، جہیز اور دوسری بہت سی رسمیں جو ایک قوم کی دوسرے میں خلط ملط ہوگئی ہیں ان کی عکاسی بھی اردو افسانوں میں بڑے ہی وسعت کے ساتھ موجود ہے۔ اس کی خوبصورت مثالیں، تخت طاؤس (واجدہ تبسم) اترن (واجدہ تبسم) میں موجود ہیں اسی طرح شوہر کو مجازی خدا سمجھنے کا تصور تقریباً ہر مذہب کی عورت میں موجود ہے۔ اندو (اپنے دکھ مجھے دے دو۔ بیدی) تائی ایسری (کرشن چندر) وحیدہ (تدبیر لطف۔ بانو قدسیہ) یہ وہ عورتیں ہیں جو اپنے شوہر کی تابعداری ان کی آرزوؤں کے سامنے سرِتسلیم خم کرنے کو ہی اصل زندگی سمجھتی ہیں۔ پرانے زمانے میں کم سنی میں ہی شادی و منگنی کی رسم لڑکیوں کی پیدائش کے بعد جہیز جمع کرنے اور مناسب ہم سفر تلاش کرنے کا چلن تقریباً تمام علاقوں، خطوں اور طبقات میں عام تھا۔ ڈاکٹر نجمہ محمود نے اس پہلو کی عکاسی اپنے افسانے میں بڑے دلچسپ انداز میں کی ہے۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

''اس کی ماں نے وہ دوپٹہ اٹھالیا جس پر وہ ذرا دیر پہلے لچکا ٹانک رہی تھیں ان کو خوان پوشوں، طلع دانیوں، بقچیوں، دوپٹوں اور غراروں پر لچکا ٹانکتے وہ پانچ سال کی عمر سے دیکھ رہی تھی جب وہ بیٹھی سیتی ہوتیں اور کوئی بیوی آجاتیں تو وہ یوں مخاطب ہوتیں۔ اے بہن لڑکی کا جہیز تیار کر رہی ہوں ویسے پیام تو بہتیرے آئے مگر ابھی کہیں حامی نہیں بھری ہے۔ آج کل تو بہن اچھے لڑکوں کی جیسے اڑ ینا ہو۔''8

اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ رسم و رواج تہذیبی زندگی میں بڑی اہمیت رکھتے ہیں ان کے ذریعے معاشرے میں ہونے والے صدیوں کے تجربات و مشاہدات اور طور طریقوں پر روشنی پڑتی ہے خواہ وہ اچھے ہوں یا برے۔ ہندوستان کی مشترکہ تہذیب میں قبر پرستی، چڑھاوے چڑھانا، تعویز گنڈے، ٹونے ٹوٹکے اور منتیں مانگنے کا رواج یہاں کی فطرت میں رچی بسی ہوئی ہیں دیوی دیوتاؤں کے چرنوں میں قربانی دینے کا جو تصور ہندوؤں کے یہاں ابتدا سے موجود ہے وہی چیزیں مسلمانوں کے یہاں بھی شامل ہوگئیں۔ مثلاً پیروں کی

مزاروں پر حاضری دینا، چادر چڑھانا اور منتیں چڑھانے وغیرہ کے رسم کی بہترین عکاسی قرۃالعین حیدر کے افسانے''دریں گردسودائے باشد''فقیروں کی بستی،وغیرہ میں موجود ہے۔

عام طرز معاشرت ،رسم ورواج اوروضع لباس کے علاوہ تفریح وتفنن میں جو یکسانیت مختلف قوموں میں پیدا ہوگئی ہے اس کے نقوش بھی اردو افسانوں میں موجود ہیں۔جو ہندوستانیوں کی زندگی کا ایک حصہ ہیں۔مثلاً کرسمس ، نیوائیر، دیوالی ، برتھ ڈے، شادی کی سال گرہ وغیرہ ان تہواروں کے موقع پر ہونے والی تیاریوں اورتفریحی گہما گہمی کا نظارہ قرۃ العین حیدر کے افسانے''ڈالن والا''اورنظارہ درمیاں میں بڑی خوب صورتی کے ساتھ موجود ہے۔اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''کرسمس نزدیک آگئی کیرول گانے والوں کی ٹولیاں رات کے وقت ڈلن والا کے سڑک پرگھوگھوم کررکارڈ میں اور گٹار پر ولادت مسیح کی گیت گاتی پھرتیں۔......سورج اوپر آتا تو سامنے ہمالیہ کا برف پوش سلسلہ کرنوں میں جگمگا اٹھتا ......رات گئے کسی پہاڑی راہ گیرکی بانسری کی آواز کہرے میں تیرتی ہوئی سنائی دے جاتی۔
>
> کرسمس کے ایک دن پہلے سائمن نے ......باجی کے لیے گلابی نقلی مورتیوں کا مناسا ہار میرے لیے بالوں کے دو سرخ اورسبز ربن اورریشم کے لیے چھوٹی سی رنگین گیند لائے تھے۔''9

بحثیت مجموعی یہ کہا جاسکتا ہے کہ اردو افسانوں میں از اول تا حال کسی نہ کسی صورت میں مشترکہ تہذیب کی عکاسی کم وبیش ہر پہلو سے کی گئی ہے۔جس سے ایک خوش آئند بات یہ سامنے آتی ہے کہ جدید دور مادیت سے عبارت ہونے کے باوجود بھی اتحاد و اتفاق کی نشانیوں کواورتہذیبی اقدار کو برقرار رکھے ہوئے ہے اورمختلف تہذیبوں کی ہم آہنگی و یکسانیت کوعلاقائی،ملکی اور بین الاقوامی سطح پراردو افسانوں میں محسوس کیا جاسکتا ہے۔

☆☆

حواشی وحوالے:

1۔ سید عابد حسین ،'قومی تہذیب کا مسئلہ''،انجمن ترقی اردو ہند،علی گڑھ۔۱۹۵۵ء

2۔ افکار عبدالحق ،مولوی عبدالحق۔مرتبہ آمنہ صدیقی۔ص ۷

3۔ قلندر،''قرۃ العین حیدر کی منتخب کہانیاں''۔نیشنل بک ٹرسٹ انڈیا۔۱۹۹۱ء۔ص ۹

4۔ ''کفارہ''۔ممتاز شیریں،مشمولہ خواتین کے نمائندہ افسانے۔۲۰۰۱ء۔ص ۴۱

5۔ ''دوسیاح''۔قرۃ العین حیدر۔مشمولہ آئینہ جہاں جلد دوم مرتبہ جمیل اختر۔ص ۲۶۹

6۔ ابابیلیں لوٹ آئیں گی۔ترنم ریاض۔۲۰۰۰ء۔ص ۶۴

7۔ قومی تہذیب کا مسئلہ۔ڈاکٹر عابد حین۔انجمن ترقی اردو ہند۔۱۹۵۵ء۔ص ۱۳۱

8۔ میراث۔مجموعہ پانی اور چٹان۔نجمہ محمود۔۲۰۰۱ء۔ص ۱۴۲

9۔ ڈالن والا۔قرۃ العین حیدر کی منتخب کہانیاں۔۱۹۹۱ء۔ص ۱۸۲ء

سجاد حیدر یلدرم کے افسانوں پر ترکی کے اثرات

اردو میں مختصر افسانہ کی ابتدا مغرب سے ہوئی لیکن اس صنف نے مختلف ملکوں کے افسانوی روایت کے اثرات قبول کیے جس میں روسی ،فرانسیسی ،ترکی اور امریکی ادب کے اثرات نمایاں طور پر موجود ہیں ۔اردو کے افسانہ نگاروں میں کئی ایک نے چیخوف، موپاساں، ور جیناؤ ولف وغیرہ کا اثر قبول کیا اور ان کی تحریروں سے استفادہ کیا۔اس طرح مختلف زبانوں کے ادب کے مطالعے سے افسانہ کی صنف میں وسعت اور ہمہ گیری پیدا ہوئی اور موضوعات کو برتنے کا سلیقہ پختہ ہوتا گیا۔سجاد حیدر یلدرم اردو کے ایک ایسے نامور ادیب ہیں جنھوں نے انگریزی، فارسی اور ترکی زبانوں کے ادب کا مطالعہ کیا اور ان کی تحریروں کے ترجمے کیے۔لیکن ان سب میں ترکی زبان سے انہیں بے انتہا لگاؤ تھا اسی لیے انھوں نے ترکی زبان میں مہارت حاصل کی اور ناولوں کے ترجمے کیے جو''زہرا'' ثالث بالخیر'' اور''مطلوب حسینان'' کے ناموں سے شائع بھی ہوئے ۔سجاد حیدر یلدرم نہ صرف ترکی زبان وادب سے متاثر تھے بلکہ وہاں کے تہذیب وتمدن کے بھی شیدائی تھے۔اس ضمن میں شمیم حنفی لکھتے ہیں۔

''یلدرم کے لیے ترکی ایک نئی تہذیبی روح سے شناسائی کا وسیلہ یوں

بنا کہ اس کی فصیلوں میں اسلامی تہذیب کے عناصر محفوظ بھی تھے اور ان کا ایک دروازہ مغرب کی طرف بھی کھلتا تھا۔یہ بات بھی قطعی طور پر قابل غور ہے کہ اس روح کا عرفان عام کرنے کے لیے یلدرم نے ترکی ادب کے ترجموں کا سہارا لیا۔کسی تہذیب کی ماہیت اور اس کی اندرونی ترکیب کا رمز جس طور پر اس کے فنون میں ظہور پاتا ہے وہ تاریخ کے مقابلے میں وسیع المعنی ہے ---چنانچہ یلدرم کے لیے ترکوں کی موانست بیک وقت اپنے سماجی اور ذاتی شعور، اپنی مادی اور روحانی اقدار، اپنی اجتماعیت اور انفرادیت دونوں کی پرداخت کا نتیجہ تھی، یہ سفر ایک ساتھ اپنی تلاش واظہار کا سفر تھا۔''1

''ثالث بالخیر'' کے دیباچہ میں خود سجاد حیدر یلدرم رقمطراز ہیں کہ:۔

''میری تمنا تھی کہ کسی طرح ترکوں کے قصے ترجمہ ہوں۔اس سے نہ صرف ہمارے ناولوں کے لٹریچر میں ایک نئے قسم کا اضافہ ہوگا بلکہ ترکوں کی زندگی کا اصل نقشہ بھی ہمیں نظر آئے گا۔ترکوں کی سوشل زندگی کی تصویر کی میں اردو میں اس لیے ضرورت سمجھتا تھا کہ ہماری سوسائٹی اور طرز معاشرت میں جو انقلاب پیش آ رہا ہے وہ انھیں بھی پیش آچکا تھا۔''2

سجاد حیدر یلدرم کی تحریروں میں روشن خیالی، عورتوں کی آزادی کے لیے صدائے احتجاج، نواجوانوں کی جنسی آزادی اور آزادی رائے کی جد وجہد وغیرہ نوجوان ترکوں کی تحریک (young turkish party) سے اثر اندازی کا ہی نتیجہ تھی جو فرسودہ تصورات سے آزاد ہو کر نئی سائنسی شعور کی خواہاں تھی اور ایک ایسے معاشرے کی تشکیل میں مصروف تھی جو اپنی راہیں آپ منتخب کرتا ہو۔

سجاد حیدر یلدرم نے ترکی ادب کے جو ترجمے کیے ہیں اس سے قطع نظران کے طبع زاد افسانوں میں ترکی لب ولہجہ کی جھلک صاف نظر آتی ہے۔اس میں کوئی شک نہیں کہ ترکی زبان سے گہری واقفیت کی وجہ سے یلدرم کا اسلوب اپنے عہد کے مروجہ طرز بیان سے مختلف ہے۔ابوالکلام قاسمی اپنے مضمون میں لکھتے ہیں:۔

> ''سجاد حیدر کی تحریریں دو سطحوں پر (تراجم اور طبع زاد) پر اردو نثر کو نئے رنگ و آہنگ سے آشنا کرتی ہیں ۔وہ اپنے ترجموں میں ترکی لب ولہجہ اور اصل عبارت کا طرز اظہار برقرار رکھنے کی کوشش کرتے ہیں اور اس کوشش کے ذریعہ ہماری نثر کو ایک نئ جہت سے آشنا کرتے ہیں اور اپنے افسانوں میں ترکی زبان وادب کے اسالیب بیان سے استفادے کے ساتھ خود اپنے ذاتی طرز تحریر کے بھی گہرے نقوش مرتسم کرتے ہیں۔3

سجاد حیدر یلدرم کی نگارشات میں ترکی کے اثرات کا اندازہ جملوں کی ساخت، تراکیب حسن اور لہجے سے بھی ہوتا ہے۔ترکی زبان وادب کے مطالعہ اور ترجمہ سے یلدرم کے اسلوب بیان میں جو تنوع اور ہمہ گیری پیدا ہوئی اس کا اندازہ ان کے افسانوی مجموعہ ''خیالستان''میں شامل افسانوں سے لگایا جا سکتا ہے ۔نمونہ کے لیے ان کے طبعزاد افسانہ ''گلستان'' کے اسلوب اور لفظیات کو سامنے رکھا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ یہ برجستگی نہ تو داستانوں کی ہے اور نہ ہی یہ پُر تکلف تشبیہات مختصر افسانے کی ہیں بلکہ ہر ہر لفظ اور ہر تشبیہ میں ایک نئ معنویت صاف نظر آتی ہے۔جیسا کہ اس اقتباس میں دیکھا جا سکتا ہے۔

> ''نسرین نوش جزیرے کے دامن میں ،سمندر کی ریت پر ایک سرو زریں کی طرح جو زمین پر گر پڑا ہو لیٹی ہوئی تھی کہ موجوں میں کچھ حرکت پیدا ہوئی ،اور وہ نسرین نوش کے عریاں جسم ،چاند جیسے عریاں جسم پر ،گردن پر ،بالوں میں سے گزرنے لگیں۔ادھر سلسبیل قمر اس

> کے بدن پر پڑ رہی تھی ،ادھر چھوٹی چھوٹی موجیں ایک دوسرے کو ہٹاتی آتی تھیں اور اس سیمیں تن کے کبھی بالوں میں سے گزرتی تھیں،کبھی اس کے گورے بازووں سے لپٹتی تھیں ،کبھی اس کے بلوریں سینے سے ملابست کرتی تھیں ،کبھی اس کے ارغوانی پاوں کو سہلاتی تھیں۔۔۔''

> ''سیر کرنے والی ،عالم نور کی شہزادی ،ایک نور پاش استہزا کے ساتھ شفاف خراماں و پیکر آتش ،ایک بے خبر مصروف تماشا ،روشنی کی ایک تپلی ،ایک متبسم تفریح ،خنداں ضیاء سے مخزوں ،گلابی رنگ میں ڈوبی ہوئی برق متحرک ،مجھ میں اپنے اشارہ مبہم سے ایک انجذاب مضطر پیدا کر رہی ہے اور میں ہوں کہ اس قوت مجہول کی طرف کھنچا جا رہا ہوں۔''4

مندرجہ بالا اقتباس اگرچہ شاعرانہ حسن لیے ہوئے ہے،الفاظ وتراکیب ،جملوں کی ساخت اور صوت وآہنگ میں جس ترتیب وتوازن کا خیال رکھا گیا ہے اس پر شاعری کا گمان گزرتا ہے جو کہ نثر کی فنی خامی کی طرف اشارہ کرتی ہے ۔لیکن یہ جملے اپنے دور کے موجودہ شخصی واجتماعی رجحان کے عکاس ہیں اور ان میں مقصدیت کا پہلو بھی موجود ہے۔ اس عہد کے محبت کے پیمانۂ حسن کا اندازہ بھی ہوجاتا ہے جو آج سے بالکل مختلف تھا۔کچھ نہ صحیح تو اس زمانے کی صاف تصویر قاری کے ذہن میں ابھر سکتی ہے ۔مثلاً ''حکایتِ لیلی و مجنوں''میں دو محبت کرنے والوں کو کچھ تو خاندانی نا اتفاقی اور کچھ محبت کو ایک بڑا جرم سمجھنے کے باعث قربانیاں دینی پڑتی ہیں ۔گرچہ اس نوع کی شدت پسندی معاشرے میں بعض جگہوں پر ہنوز برقرار ہے تاہم اس سے واضح ہوتا ہے کہ یلدرم کی تحریروں میں ترکی ادب کے جو اثرات مرتب ہوئے ان میں ایک مستحسن پہلو یہ تھا کہ ان کا ہر خیال اپنے عہد کی

ضرورتوں رویوں اور رجحانات سے وابستہ نظر آنے لگا۔

سجاد حیدر یلدرم کے افسانوی کرداروں میں بالخصوص نسوانی کرداروں میں ترک خواتین کا رنگ ڈھنگ دیکھا جا سکتا ہے۔ان کے افسانوں کی ہیروئین عام طور پر تعلیم یافتہ ،جدید تہذیب کی مداح اور آزاد خیال ہوتی ہے۔جس زمانے میں سجاد حیدر یلدرم لکھ رہے تھے اس وقت ہندوستان کے مسلم طبقے میں اس طرز کی خواتین بمشکل ہی رہی ہوں گی اس لیے یہ صاف ظاہر ہے کہ یہ تصویریں ان غیر ملکی خواتین کی ہیں جو غیر ملک میں یلدرم کے مشاہدے میں آئیں ۔یلدرم جس وقت ترکی میں تھے وہاں کی خواتین نقاب سے آزادی حاصل کر کے نیم مغربی طرز معاشرت میں ڈھل رہی تھیں ۔اس ضمن میں ان کے طبع زاد افسانے ''ازدواجِ محبت'' سے بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے جس میں مرکزی کردار قمر النساء میڈیکل کی طالبہ ہے اور پردہ ترک کر کے اسپتال میں نوکری کرتی ہے اور پھر اپنی پسند سے ایک ایسے شخص سے شادی کرنا چاہتی ہے جو اس کی علمی صلاحیت اور مالی حیثیت سے بے نیاز صرف اس سے محبت کی بنا پر شادی کرے۔اسی طرح خارستان وگلستان،محبت ناجنس، چڑیا چڑے کی کہانی ،سودائے سنگین ،اور حکایتِ لیلیٰ ومجنوں وغیرہ ایسے افسانے ہیں جن میں ایک آزاد خیال معاشرے کی جھلک صاف دکھائی دیتی ہے۔اپنے ایک مضمون ''تعلیم نسواں بذریعہ ازدواج'' میں لکھتے ہیں:۔

''عورتوں کی تعلیم سے جو بے پروائی کی جارہی ہے اس کی وجہ تو میری سمجھ میں کسی طرح نہیں آتی انگریزی تعلیم یافتہ نوجوان اس موجودہ غفلت سے سخت نالاں ہیں اور والدین ہیں کہ ان کی اس بے زاری کی کوئی پروانہیں کرتے ۔ہمارے ذی علم اور ذی دولت نوجوان اپنا دل ممالک اسلامی کے بازار ازدواج میں تو پیش کریں ذرا قسطنطنیہ جائیں اور دیکھیں کہ وہاں خاتونیں نئ اعلیٰ تعلیم سے کس قدر آراستہ ہیں موسیقی نقاشی اور مختلف زبانوں کی مہارت میں انھیں بدرجہ کمال

حاصل ہے۔۔۔یہی سب باتیں آجکل کے نوجوان چاہتے ہیں۔''5

سجاد حیدر یلدرم کا ایک بڑا امتیاز یہ ہے کہ اردو افسانے میں پہلی بار انھوں نے نہایت بے باکی سے کرداروں کے حرکات وسکنات کے ذریعہ داخلی جذبات اور ان کے جنسی کیفیات کو اجاگر کرنے کی جرأت کی۔کیوں کہ جس زمانے میں وہ لکھ رہے تھے اس وقت جذبات کی نا آسودگی کے نتیجہ میں پیدا ہونے والے جسمانی ہیجان وکشمکش کو پیش کرنا معیوب سمجھا جاتا تھا۔دوسری بات یہ کہ موجودہ عہد کے مسائل ومیلانات سے اس عہد کے مسائل مختلف تھے ۔مثلاً کسی لڑکی کا اظہارِ محبت کرنا حتی کہ جنس مخالف سے بات چیت کرنا تک اس عہد کے مروجہ اقدار کے خلاف تھا۔ٹھیک اس اسی طرح عورتوں کی طرف سے اظہار عشق کو بھی گناہ سمجھا جاتا تھا۔جب کہ شاعری میں یہ کوئی نئ بات نہ تھی ریختی اور مثنویوں میں عورتوں کی طرف سے پہل کرنے کی روایت موجود تھی ۔لیکن افسانے میں اس طرح کا کوئی نمونہ نہیں ملتا اس طرح سجاد حیدر یلدرم اس میدان کے نقاشِ اوّل ہیں ۔اور شمس الرحمٰن فاروقی کی یہ بات اپنی جگہ درست ہے کہ ''سجاد حیدر یلدرم کئی معنوں میں اپنے وقت سے بہت آگے تھے''۔اور ان کے اس جرأتِ اظہار کو حوصلہ افزائی ترکی ادب کے مطالعے اور ترجمہ سے ملی ۔افسانہ 'گلستان' میں مرکزی کردار نسرین نوش کو بے انتہا ناز ونعم کے ساتھ پالا جاتا ہے نوکرانیاں، باندیاں ،اور طرح طرح کی آسائشیں اسے میسر ہیں۔لیکن اس بات کا شدید خیال رکھا جاتا ہے کہ کوئی مرد اس گلستاں میں داخل ہونے نہ پائے۔ان پابندیوں میں نسرین نوش اپنے جذبات کا اظہار کچھ یوں کرتی ہے۔

''ایک غیر معنی تمنا اس کے دل میں پیدا ہو رہی تھی ۔اس کا دل چاہتا تھا کہ ایک ذات،ایک وجود آئے جو اس پر قادر ہو،اس پر حاوی ہو وہ ایک شئے کی تلاش کرتی تھی جسے وہ نہیں جانتی تھی کہ وہ کیا ہوگی۔ایک مبہم چیز چاہتی تھی جو اسے دکھ دے اس کے دل میں درد پیدا کرے اسے مسل ڈالے،ایک ایسی پر قوت ، پر جرات شئے باوجود اس کے

حسن و جمال کے۔ باوجود اس کے کہ وہ جزیرے کی ملکہ تھی۔ اس
سے نہ دبے اس کے رعب میں نہ آئے، اسے پکڑے اسے مارے،
اسے ٹکڑے کرڈالے۔''6

بعض افسانوں میں صرف صحت مند جذباتِ محبت کی ترجمانی بھی کی ہے۔ ایسی جگہوں پر انھوں نے کرداروں کے رنگینیِ خیال ونزاکت کی عکاسی کے ساتھ ساتھ جذبے کی متانت و عفت کو بھی متوازن رکھا ہے۔ اس ضمن میں ''حکایت لیلیٰ و مجنوں'' قابل ذکر ہے نمونے کے لیے اقتباس ملاحظہ ہو۔

''آپ حسن نجد کے خدوخال کا حال بھی پوچھتیں تھیں۔ یہ مشکل سوال
ہے۔۔۔۔
خیر جو کچھ ہو، وہاں کے حسن کا حال آپ پوچھتی ہیں تو میں مختصراً یہ
عرض کیے دیتا ہوں کہ حسن نجد ایسا نہیں جیسا اس وقت یہاں اس
کمرے میں مشغول نغمہ طرازی ہے نجد کی دلبری اس شکل میں ظاہر
ہوتی ہے جو اجازت ہے تشبیہ دوں''؟
آپ بھی کمال کرتے ہیں۔ جب میں نہایت بے تابی سے سن رہی
ہوں آپ نے اپنے فقرے کو نا تمام چھوڑ دیا۔ نجد کی دلبری کس شکل
میں ظاہر ہوتی ہے
''جو اس وقت مشغول جرح ہے''7

سجاد حیدر یلدرم کے افسانوں میں مناظر کا تعلق اپنی فضا اور ماحول سے زیادہ ان کی تخیلاتی دنیاؤں اور بیرون ملک سے ہوتا ہے۔ ان کے افسانوی منظرنامے پر ایسے کردار ابھرتے ہیں جو جاذبِ نظر اور توجہ کشید کرنے والے ہوں۔ جمال پرور قصے ایسی جگہ وقوع پذیر ہوتے ہیں جہاں کا موسم نہایت ہی دلکش اور حسین ہو۔ اس طرح اس کا سرا بظاہر تو داستانوں کے قریب پہنچ جاتا ہے مگر داستان گویوں کی طرح وہ مجرد کو مجسم نہیں بناتے بلکہ ان

مناظر کے بطن میں پوشیدہ حسن قاری کی جمالیاتی تسکین کا باعث ہوتا ہے۔

خلاصہ یہ کہ ترکی ادب کے اثرات سے اردو افسانے میں ایک نئی معنویت پیدا ہوئی اور دلچسپی کو جگہ ملی۔ سجاد حیدر یلدرم کے عہد کا ترکی واحد اسلامی ملک تھا جو اپنی شناخت برقرار رکھتے ہوئے زندگی کے ہر شعبے میں مغرب کی مثبت روایات مثلاً زبان وادب میں صحت مند عناصر، آزادیِ نسواں، مساوات انسانی، جمہوریت کے فروغ سے استفادہ کر رہا تھا۔ چنانچہ سجاد حیدر یلدرم نے ترکی کی تہذیب کو قریب سے دیکھا تھا۔ اس لیے وہ جہاں ایک طرف فرسودہ عقائد، دقیانوسی نظریہ کے برخلاف جدید علائم ونظریات اور طرز زندگی اپنانے کے حق میں تھے وہیں سخت عقلیت پسندی سے بھی نالاں تھے یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانوں میں جذبہ اور تخیل دونوں کی آمیزش ملتی ہے۔

☆☆

حواشی وحوالے:

1۔ کہانی کے پانچ رنگ، شمیم حنفی، ۱۹۸۶، نگارشات لاہور، ص:۳۳
2۔ بحوالہ، مجموعہ مقالات، یلدرم سیمینار مئی 1981، مرتب: ثریا حسین، سجاد حیدر یلدرم، ص:٦١
3۔ یلدرم کے افسانوں کی تاریخی اہمیت۔۔ ابوالکلام قاسمی، مشمولہ سجاد حیدر یلدرم، مرتب ثریا حسین، ایجوکیشنل بک ہاوس علی گڑھ ۱۹۸۱۔ ص:۱۴۸
4۔ خیالستان، سجاد حیدر، کوہ نور پرنٹنگ پریس دہلی، ۱۹۶۲، ص:۱۸
5۔ سجاد حیدر یلدرم، علی گڑھ منتھلی، نومبر ۱۹۰۳، ص:۹
6۔ خیالستان، سجاد حیدر، کوہ نور پرنٹنگ پریس دہلی، ۱۹۶۲، ص:۱۳۰

7۔ خیالستان، سجاد حیدر یلدرم، کوہ نور پرنٹنگ پریس دہلی، ۱۹۶۲، ص ۱۹۶

کرشن چندر کے ابتدائی افسانوں میں رومانیت کی سطح

اردو کے ترقی پسند افسانہ نگاروں میں کرشن چندر کی شخصیت ایک ممتاز حیثیت رکھتی ہے۔ انھوں نے اردو کے افسانوی ادب کا دامن بامقصد اور وقیع تخلیقات سے مالا مال کیا۔ ان کی کوئی بھی تخلیق ایسی نہیں جس میں انھوں نے ترقی پسند تحریک کے نقطۂ نظر اور اغراض و مقاصد کو ملحوظ خاطر نہ رکھا ہو لیکن ان کے ابتدائی افسانوی مجموعوں ''طلسم خیال'' اور ''نظارے'' وغیرہ میں شامل افسانوں میں رومانیت کا غلبہ ہے اس کی دو وجوہات ہوسکتی ہیں ایک یہ کہ کرشن چندر کے بچپن سے لے کر جوانی تک کا عرصہ وادی کشمیر کے گرد و پیش میں گذرا تھا اور دوسرے یہ کہ ہمارے افسانوی ادب کا ایک بڑا حصہ داستانوں پر مشتمل ہے جس میں رومان کا بڑا عمل دخل ہوتا ہے۔ لہٰذا کرشن چندر کے ابتدائی دور کے افسانے بھی داستانوں کی سحر انگیز فضا سے متاثر نظر آتے ہیں اسی وجہ سے ان تخلیقات کو کمزور، منصوبہ بند مقصدیت پر مبنی، ذاتی شخصیت اور سطحی جذباتیت کا مظہر قرار دیا جاتا ہے

، جیسا کہ وارث علوی لکھتے ہیں:

> ''دراصل کرشن چندر کے یہاں احساس کا وہ افتراق نظر آتا ہے جو انسان اور فطرت کو ایک نہیں ہونے دیتا۔ ان کی فطرت کی کہانیوں میں انسان کے پیچیدہ جذباتی اور سماجی مسائل نہیں ہیں۔'' 1

کرشن چندر کے تمام افسانوں کے متعلق وارث علوی کی اس رائے سے اتفاق نہیں کیا جا سکتا کیونکہ مجموعہ ''نظارے'' کے افسانوں کے مطالعے کے بعد یہ اندازہ بھی ہوتا ہے کہ ان افسانوں کو پوری طرح رومانی کہہ کر کمزور قرار دینا صحیح نہیں کیونکہ ان میں مکمل طور پر نہ سہی لیکن ایک الگ صنفی سطح کے اعتبار سے بڑی حد تک فنی اصولوں کی بھی کارفرمائی نظر آتی ہے۔ مثلاً پلاٹ، کردار، اسلوب، زبان و بیان وغیرہ میں ایک خاص نقطۂ نظر کا عکس نظر آتا ہے۔ اس کے علاوہ اس مجموعے میں مصنف نے رومان انگیز فضا کی دلکشی و رعنائی کے ساتھ ساتھ زندگی کے تلخ حقائق اور سماجی مسائل کی عکاسی بھی کی ہے۔ ڈاکٹر شفیق اعظمی اس سلسلے میں غلط نہیں کہتے کہ:

> ''نظارے کے تمام افسانوں میں کشمیر کی غربت اور نچلے طبقے کی مظلومیت کی عکاسی ملتی ہے۔'' 2

عظیم الشان صدیقی نے بھی ان کے ابتدائی افسانے جن میں کشمیر کے خوبصورت مناظر کی عکاسی کی گئی ہے ان کے متعلق لکھا ہے کہ:

> ''ان افسانوں کا اگر تجزیہ کیا جائے تو تین پہلو واضح طور پر سامنے آتے ہیں وہ قدرتی مناظر اور انسانی حسن جس کا بیان خود بخود افسانہ کو ایسا شاعرانہ اسلوب بیان عطا کر دیتا ہے کہ اس پر رومانیت کا گمان ہونے لگتا ہے۔ دوسری بڑی حقیقت اس دیہی اور قبائلی معاشرے کے سادہ لوح، ان پڑھ، غریب مہمان نواز اور اوہام پرست مزدور اور کسان ہیں جن کی دوستیوں اور دشمنیوں کی طرح

محبت بھی ایسی طوفانی ہوتی ہے کہ اس کے رشتے داستانوں کے مثالی
حسن وعشق سے جا ملتے ہیں۔تیسری بڑی حقیقت وہ طبقہ اعلی ہے
جوتعداد میں کم تر اور طاقت میں اس حدتک برتر ہے کہ کل سماجی نظام
ان کے اشاروں پرناچتاہے کرشن چندر کے افسانے ایسے ہی
معاشرے کی مصورانہ حقیقت نگاری کے آئینہ دار ہیں''۔3

کرشن چندر کے متعلق مندرجہ بالا رائے کی تصدیق مجموعہ ''نظارے'' کے افسانوں کے مطالعے سے بھی ہوتی ہے۔اس میں خالص رومانی واقعات کے ساتھ ساتھ انسانی زندگی کے تلخ حقائق،دیہی علاقوں میں رہنے والے کسانوں مزدوروں اور نچلے طبقے کے لوگوں کی زبوں حالی،ان کی پسماندگی ،محرومی وناآسودگی،جاگیرداروں اور سرمایہ داروں کے ہاتھوں ہونے والے مظالم شادی بیاہ کے مسئلے میت کریا کرم وغیرہ کی بھی عکاسی ملتی ہے۔

یوں تو اس مجموعے کے بیشتر افسانوں میں وادی کشمیر کے مناظر وہاں کی معاشرتی زندگی کی تصویریں نمایاں نظر آتی ہیں مگر ان افسانوں کو پڑھ کر یہ اندازہ بھی ہوتا ہے کہ کشمیر کی پرلطف اوردلکش فضانے ان کی تحریروں میں جہاں ایک طرف رومانیت پیدا کردی تھی وہیں ان فضاؤں نے کرشن چندرکوتلخ حقائق کے تجربات سے بھی آشنا کرایا۔مثلاً امیروں کے سامنے غربت زدہ لوگوں کی کسمپرسی،فسادات میں چھوٹے گناہ کے مرتکب لوگوں کی بے بسی عدم مساوات،وغیرہ بھی اس مجموعے کے افسانوں میں موجود ہیں اس حقیقت کو خلیل الرحمٰن نے ان الفاظ میں سمجھنے کی کوشش کی ہے:

''سماج کی تلخ حقیقتوں کو کرشن چندر نے خوبصورت مناظر اور لہلہاتے
ہوئے مرغزاروں اور گیت گاتے ہوئے آبشاروں کے گرد بھی محسوس
کیا۔''4

اس مجموعے میں شامل پہلا افسانہ ہی رومان اور تلخ حقیقت کے رنگ میں

رنگا ہوا نظر آتا ہے۔''جنت اور جہنم'' میں ایک ایسی لڑکی کی کہانی ہے جو کشمیر کی پھولوں سے لدی ہوئی لہلہاتی وادیوں ،لہراتی ہوئی ندیوں میں رہنے کے باوجود خوش نہیں ہے یہ سارا حسن اس کی زندگی کو حسین بنانے میں ناکام ثابت ہوتا ہے اس کا شوہر معاشی کمزوریوں کی وجہ سے جنت نظیر کشمیر کو چھوڑ کر روزی روٹی کی تلاش میں دوسرے شہروں کے خاک چھاننے پر مجبور ہوتا ہے۔اس کی بے بسی اسے احساس دلاتی ہے کہ:

''یہ کیوں کر ہوتا ہے کہ ایک تنومند کسان دن بھر ایمانداری اور صدق
دلی سے کام کرتا ہے اور دن بھر خدا کو یاد کرتا ہے پھر بھی اپنے بچوں
کے لیے نان ونفقہ مہیا نہیں کرسکتا اور دوسری طرف وہ لوگ بھی ہیں
جو اپنے گناہوں اور اوباشیوں کا بارگراں لیے ہوئے میدانوں کی
تپتی ہوئی فضاؤں کو چھوڑ کر اس دلفریب وادی میں جنت کے مزے
لوٹنے آجاتے ہیں پھر اس بات کا کیا ثبوت ہے کہ جن لوگوں نے
اس دنیا میں غریب کی جنت ہتھیالی ہے وہ اگلی دنیا میں بھی اس
غریب کی جنت نہیں چھین لیں گے۔''5

افسانے کا اختتام اس لطیف طنز پر ہوتا ہے کہ جب زینی کو یقین ہو جاتا ہے کہ اس کا شوہر چھوڑ کر جا چکا ہے اور اب کبھی واپس نہیں آئے گا تو وہ آہ وزاری کرتی ہے آخر کار ایک جانے پہچانے اجنبی کے شفقت آمیز کندھے اسے سہارا دیتے ہیں اس طرح ایک نازک دوشیزہ غربت ومفلسی اور عدم تحفظ کا شکار ہوکر اپنی عزت نفس کا گلا گھونٹ کر سہارا دینے والی بانہوں کی آغوش میں پناہ حاصل کرنے پر مجبور ہوجاتی ہے۔اس افسانے کی نادر تشبیہوں میں تیکھا طنز بھی چھپا ہوا نظر آتا ہے افسانہ کے آخر میں فردوسی کا یہ شعر''اگر فردوس بروئے زمین است۔ہمیں است وہمین است وہمیں است'' اس بات کا اشارہ یہ ہے کہ یہ جنت صرف دولت مندوں کی پناہ گاہ ہوسکتی ہے اس جنت میں رہنے کے لیے غریب کو بہت کچھ لٹانا پڑتا ہے۔اس افسانہ میں جزئیات نگاری کی بھی بہترین مثالیں ہیں اور روایتی تنقید کے

نقطۂ نظر سے پیچیدہ کردار نگاری کی بھی مثالیں موجود ہیں ۔ افسانے کا مرکزی کردار زینی اپنے حالات کے مطابق جس طرح تبدیل ہوتی ہے وہ راؤنڈ کردار نگاری یا پیچیدہ کردار نگاری کی بہترین مثال ہے۔

''گل فروش'' میں بھی رومان وحقیقت کا حسین امتزاج ہے۔ایک نچلے اور متوسط طبقے کا نوجوان جو والد کے انتقال کے بعد مالی کمزوریوں کی وجہ سے تعلیم کا سلسلہ منقطع کر کے اپنے والد کا پیشہ اختیار کر لیتا ہے۔ مالی ناآسودگی کی وجہ سے اس کی زندگی میں تو کوئی دلکشی نہیں مگر دوسروں کو خوش کرنے کے لیے پوری محنت ولگن سے چمپا وچاندنی کی نازک کلیوں کو زریں تاروں میں پرو کر گجرے اور مکٹ بنا کر بیچتا ہے لیکن خود اس کی زندگی میں وہ موقع نہیں آتا کہ چمپا کی کلیوں کی خوشبو بکھر سکے ایک معصوم سی خواہش لیے وہ اس دنیا سے رخصت ہو جاتا ہے کہ اس سے بھی کوئی خوبصورت لڑکی محبت کرے۔اسی وجہ سے اس کے دل میں ایک احساس جاگزیں ہو جاتا ہے کہ وہ سماج کا اچھوت ہے ۔مکٹ خریدنے آئی ہوئی ایک خوبصورت لڑکی سے اسے محبت ہو جاتی ہے مگر اسی احساس کی وجہ سے وہ کبھی اظہار نہ کر سکا کہ دولت وشہرت اور سماجی وقار کو برقرار رکھنے والی لڑکی کیوں کر اس کی محبت کو قبول کرے گی اور آخر میں گل فروش اس لڑکی کی زندگی میں خوشیاں بکھیرنے کے لیے اپنے ہاتھوں سے تیار کردہ مکٹ دینے آتا ہے اور کار ایکسیڈنٹ سے اس کی موت ہو جاتی ہے۔

فنی اعتبار سے افسانے کے روایتی تصور پر یہ افسانہ پورا اترتا ہے افسانے میں آغاز وسط اور انجام کی تکنیک موجود ہے ۔افسانے کے آخر میں مسئلے کا مناسب کوئی حل تو نہیں ملتا مگر اس حزنیہ صورت میں بھی حالات سے مفاہمت نظر آتی ہے ۔ بنیادی طور پر یہ افسانہ ایک گل فروش کے جذبات وخیالات کے گرد گھومتا ہے جو اس کی ناآسودگی کے باعث اس کے دل ودماغ پر چھایا رہتا ہے ۔سماجی نابرابری کی وجہ سے محبت کی بے وقعتی کا یہی پہلو ''بندوالی'' میں بھی موجود ہے ۔اس میں خاندانی ومعاشرتی نام ونمود اور اونچ نیچ کا فرق اپنے نقطۂ عروج پر ہے۔اس افسانے کا مرکزی کردار فیروز فرنری سے محبت کرنے

کے بجائے اس سے شادی صرف اس لیے نہیں کرتا کہ وہ نچلے طبقے کی ایک مزدوری کرنے والی لڑکی ہے، فیروز اس کے ساتھ وقت گذاری کر کے اسے تنہا چھوڑ کر چلا جاتا ہے اور فرنری کی شادی کسی اور لڑکے سے ہو جاتی ہے ۔شادی کے بعد فرنری خودکشی کر لیتی ہے ۔ اس افسانے میں جزئیات نگاری بڑے فنکارانہ انداز میں کی گئی ہے جس میں ڈرامائی عنصر بھی شامل ہے ۔ خاص طور پر فیروز اور فرنری کی باہم گفتگو کے دوران یہ کیفیت زیادہ ابھر کر سامنے آتی ہے ۔ ڈرامائیت اور جزئیات نگاری اگرچہ افسانہ کا خاصہ نہیں مگر اس کے باوجود کرشن چندران اجزاء کو بڑی خوبصورتی سے افسانے میں سمو دیتے ہیں اس سلسلے میں جگدیش چندر ودھان کی رائے قابل ذکر معلوم ہوتی ہے:

> ''جزئیات نگاری سے منظر روشن اور تاباں ہو جاتا ہے اور اس کے خدو خال چمک اٹھتے ہیں اور کہانی جاذب ،دلچسپ اور پراثر بنانے میں ممد ومعاون ثابت ہوتے ہیں جزئات نگاری کے لیے لازم ہے کہ فنکار بصارت ہی نہیں بصیرت بھی رکھتا ہو،مناسب ،موزوں ،جزئیات کے انتخاب اور ان کے حسن ترتیب میں بھی کامل ہو۔ یہ تبھی ممکن ہے اگر وہ دور رس اور باریک بین نگاہ کا حامل ہو۔ باذوق اور باشعور ہو،کرشن چندران اوصاف سے متصف ہیں اور اپنے فن میں مہارت رکھتے ہیں۔''6

''ویکسی نیٹر'' اس مجموعے کا ایک دلچسپ افسانہ ہے اس افسانے میں ویکسی نیٹر (عاشق) کے اظہار محبت پر ریشماں (محبوبہ) جو ردعمل ظاہر کرتی ہے اسے وہ ماہر نفسیات ولیم اسٹیکل کے مطابق عورت کے لاشعور میں ایک آئیڈیل مرد بستا ہے۔عورت ادھر متوجہ ہوتی ہے جہاں اس کا آئیڈیل نظر آتا ہے۔اکثر شاعر ادیب اور نامور فنکار کو بعض عورتیں اپنا آئیڈیل تصور کر لیتی ہیں اور ان کے ان دیکھے عشق میں مبتلا رہتی ہیں ۔یعنی بعض عورتوں کی بے وفائی کا سبب آئیڈیل کی تلاش بھی ہے ۔اس افسانے کی ریشماں بھی ایک

امیر و کبیر لڑکے کے تصور میں رہتی ہے دوسری بات یہ کہ اس احساس برتری میں مبتلا ہوتی ہے کہ وہ مغل زادی ہے اسی لیے اس کے نزدیک ویکسی نیٹر کی سچی محبت اور اس کے جذبات کی کوئی قدر نہیں ہوتی۔ اس سے کہتی ہے کہ تم تیلی ذات کے ہو اور میں کہاں مغل زادی ہمارا نکاح کیسے ہوسکتا ہے افسانے کے آخر میں ہم دیکھتے ہیں کہ ویکسی نیٹر کی ناکامی محبت مروجہ سماجی نظام اور استحصال کے خلاف بغاوت کی صورت میں ابھر کر سامنے آتی ہے مگر جاگیرداروں کے خلاف بغاوت کسی عمل کی صورت میں ظاہر نہیں ہوتی بلکہ اس کی ذات کی برداشت تک محدود رہتی ہے۔ جاگیرداروں کے رعب و دبدبہ اور ان کی ظالمانہ حرکتوں سے جو خوف و ہراس عوام میں پیدا ہوگیا تھا اس کا اندازہ ویکسی نیٹر کے ان جملوں سے ہوتا ہے جو وہ جاگیرداروں کے چمکتے ہوئے برجوں کو دیکھ کر کہتا ہے:

"مجھے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ مجھ پر ہنس رہے ہیں۔ میرا منھ چڑھا
رہے ہیں میں انھیں صاف صاف کہتے ہوئے سنتا ہوں تم ہمیں نہیں
جانتے ہم اب بھی تمہاری دنیاؤں کو تباہ کرسکتے تمہارے امن و سکون
کو خس و خاشاک میں ملا سکتے ہیں تمہاری زندگی کی خوشیوں کو پاؤں
تلے روند سکتے ہیں تم ہمیں نہیں پہچانتے ہاہاہاہا۔۔۔"7

"دو فرلانگ لمبی سڑک" میں بظاہر تو ایک معمولی سڑک اور اس پر چلنے والے لوگوں کا بیان ہے جن میں امیر و غریب، مزدور، اندھے، چمکتی گاڑیوں میں چلنے والے لوگ شامل ہیں لیکن یہ سنسان لمبی سڑک کا استعارہ ہے ان بے ضمیر لوگوں کا جن کے دل نہایت سخت اور بے رحم ہیں۔ انھیں کسی کا درد او کسی کی مجبوری نظر نہیں آتی۔ افسانے کا مرکزی کردار سوچتا ہے کہ کاش وہ اس سخت و سنگلاخ سڑک کو ڈائنامائٹ سے اڑا سکتا یہ سوچتے ہوئے اس پر نیم پاگل پن کی کیفیت طاری ہوجاتی ہے وہ خود کہتا ہے کہ:

"میں سوچتا ہوں اگر اسے ڈائنامائٹ لگا کر اڑا دیا جائے تو کیا......
......اس وقت مجھے کتنی مسرت حاصل ہوگی اس کا کوئی اندازہ نہیں

کرسکتا۔ کبھی کبھی اس کی سطح پر چلتے چلتے پاگل سا ہوجاتا ہوں چاہتا
ہوں کہ اسی دم کپڑے پھاڑ کر ننگا سڑک پر ناچنے لگوں اور چلا چلا کر
کہوں میں انسان نہیں ہوں مجھے انسانوں سے نفرت ہے...........
مجھے پاگل خانے کی غلامی بخش دو میں ان سڑکوں کی آزادی نہیں
چاہتا۔"8

اس افسانے میں کرشن چندر کا وہی اسلوب ہے جو بعد میں ترقی پسندوں کے زمانے میں درجہ کمال کو پہنچ گیا اور ان کا نمائندہ اسلوب بن گیا جس کو اشتراکی اسلوب کا نام دیا جاتا ہے۔ طرز اظہار اور فنی نقطہ نظر سے اس مجموعے کے افسانے ابہام و علامت کے متحمل نہیں سیدھے سادے انداز میں بیان ہوئے ہیں ان میں واقعاتی پیچیدگی نہیں ہے۔ افسانہ میں بھی ایک خاص قسم کا ربط و تسلسل برقرار ہے اور چند صفحات پر مشتمل اس افسانے میں جس طرح مختلف قسم کے لوگوں اور متعدد چیزوں کا ذکر کردیا گیا ہے اس سے مصنف کے فن کارانہ کمال کا اندازہ ہوتا ہے۔

اس مجموعے کے بعض افسانوں میں مقام رنگ و ماحول کا بیان بڑے ہی موثر انداز میں ہے۔ جس سے افسانے میں حقیقت و واقعیت کا پرتو نظر آتا ہے اور اس سے جغرافیائی خدوخال اور رسم و رواج کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ اس کی بہترین مثال "سب سے بڑا گناہ"، "سفید پھول"، "گل فروش"، "جنت و جہنم"، "تلاش" اور "بندوالی وغیرہ ہیں۔ کشمیر کی زندگی اور وہاں کے قدرتی مناظر کی جھلک وہاں کی سادہ دل و معصوم حسیناؤں کے جیتے جاگتے مرقعے ان کے افسانوں میں موجود ہیں۔

ان افسانوں کے مطالعے اور تجزیے کے بعد مجموعی طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ زیر بحث اس مختصر مجموعے میں دو چار افسانوں کو چھوڑ کر تمام افسانے رومانی واقعات اور محبت کے چھوٹے چھوٹے تجربات سے عبارت ہیں لیکن اس مماثلت کے باوجود ہر افسانے میں کوئی نہ کوئی انفرادی پہلو ضرور موجود ہے۔ مثلاً تکنیک کی سطح پر افسانہ "بے رنگ و بو"

دوسرے افسانوں سے منفرد ہے اس افسانے کا آغاز وسط سے ہوتا ہے اور آخر میں ساری کڑیاں مل جاتی ہیں اور ویکسی نیٹر کی ابتدا اس افسانے کے آخری نکتہ سے ہوتی ہے۔ ''دو فرلانگ لمبی سڑک'' میں بکھرے ہوئے مناظر کی عکاسی اور غیر منظّم پلاٹ کے باوجود بے ربطی کا احساس نہیں ہوتا ہے۔ اس طرح اس مجموعے کے افسانوں کو کرشن چندر کے فنی کمال اور اسلوب و ہیئت کے نئے تجربات کا نقطۂ آغاز قرار دیا جا سکتا ہے۔

☆☆

حواشی و حوالے:

1۔ اردو افسانہ روایت اور مسائل مرتبہ گوپی چند نارنگ، ص ۳۶۹

2۔ کرشن چندر کی افسانہ نگاری ۔ شفیق اعظمی ،نصرت پبلشرز امین آباد لکھنؤ، ص ۹۹۔ ۱۹۹۰ء

3۔ کرشن چندر کا ذہنی سفر مشمولہ اردو افسانہ روایت اور مسائل مرتبہ گوپی چند نارنگ ،ص ۳۶۸

4۔ اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک۔ خلیل الرحمٰن اعظمی، ص ۱۸۴

5۔ ''جنت اور جہنم''، مشمولہ ''نظارے''۔ کرشن چندر۔ ایشیا پبلیشرز ،نئ دہلی۔ ص ۱۴۔ مطبوعہ ۱۹۹۸ء

6۔ کرشن چندر شخصیت اور فن کار ۔ جگدیش چندر ودھان، آفسیٹ پرنٹرس ، دہلی ، ۲۰۰۳ء، ص ۳۵۸

7۔ ''ویکسینیٹر''، مشمولہ'' نظارے''، کرشن چندر، ایشیا پبلیشرز ،نئ دہلی۔ مطبوعہ ۱۹۹۸ء، ص ۹۹

8۔ ''ویکسی نیٹر''، مشمولہ'' نظارے''، کرشن چندر، ایشیا پبلیشرز ،نئ دہلی۔ مطبوعہ ۱۹۹۸ء، ص ۸۰

راجندر سنگھ بیدی کے افسانوں میں ترقی پسندی

کنہیالال کپور، راجندر سنگھ بیدی کے متعلق لکھتے ہیں:

> ''بیدی اس وقت بھی ترقی پسند تھا جب لوگ ترقی پسندی کا مفہوم بھی اچھی طرح نہیں سمجھ سکتے تھے۔ وہ خود نچلے طبقے میں پیدا ہوا اور اسے اس طبقے سے محض ہمدردی نہیں بلکہ عشق تھا۔ اس نے ہمیشہ اس طبقے کی نمائندگی کی ہے اور اس کامیابی سے کی کہ آنے والے دور میں اگر بیدی کو ہندوستان کا گورکی سمجھ لیا جائے تو بہت کم لوگوں کو تعجب ہوگا۔''[1]

کسی بھی ادیب کے فن کے متعلق محولہ بالا قسم کے بیانات سے عموماً ایک طرح کی غلط فہمی کو راہ مل جاتی ہے۔ تفہیم و تجزیہ کی راہیں مسدود ہو جانے کا خطرہ لاحق ہو جاتا ہے۔ اس لیے ضروری ہے کہ بیدی کے افسانوں کا مطالعہ کر کے واضح کیا جائے کہ ان کے افسانوں میں ترقی پسندی کس حد تک ہے اور بیدی کے ناقدین نے تعین قدر میں کن معیاروں کو پیش نظر رکھا ہے۔

اس بات کو تسلیم کر لینے میں کوئی حرج نہیں کہ ترقی پسند تنقید نے موضوع کو اولیت

دے کر اردو افسانہ میں شعور اور مشاہدے کی گہرائی پیدا کی اور انسانی زندگی کے حقائق، سماجی رشتوں، عقائد وخیالات کی کشمکش، فرد کی مادی ضرورتوں وغیرہ کے ادراک کا مظہر بنایا۔لیکن چند ہی افسانہ نگار ایسے ہیں جو اس تحریک سے وابستگی کے بعد اپنی تخلیقات میں اعتدال و توازن برقرار رکھ سکے۔راجندر سنگھ بیدی ان معدودے چند افسانہ نگاروں میں سے ہیں جنھوں نے سماجی ضرورتوں کے ساتھ ساتھ فن کے تقاضوں کو بھی پیش نظر رکھا۔اسی لیے ان کے افسانوں کے موضوعات میں سماجی تبدیلی کے نتیجہ میں پیدا ہونے والے پیچیدہ مسائل کا اظہار ملتا ہے۔اس ضمن میں ''لاجونتی'' کا ذکر کرنا بالکل مناسب ہوگا جو وقت اور حالات کی تبدیلی کا زائیدہ ہے۔یہ افسانہ تقسیم ہند اور فسادات کے حادثہ پر لکھے گئے افسانوں میں اعلی حیثیت کا حامل ہے۔لیکن اس میں بیدی نے فسادات کے کے زمانے میں ہونے والی خونریزی اور عصمت دری کی عکاسی کرنے کے بجائے ایک نہایت ہی لطیف احساس کے تحت تقسیم ہند کے المیہ کے تاثرات کو ابھارنے کی کوشش کی ہے۔اس کے علاوہ بیدی نے بہت سے ایسے واقعات کو نہایت ہی سبک روی اور شائستگی سے برتا جو دوسرے افسانہ نگاروں کے یہاں نعرے بازی کی صورت اختیار کر گئے تھے۔راجندر سنگھ بیدی کی اس خوبی کا اعتراف کرتے ہوئے باقر مہدی نے لکھا ہے کہ:

> ''جس تحریک نے اردو ادب میں سب سے زیادہ غلغلہ اٹھایا یعنی ترقی پسند تحریک اس میں بھی بیدی ضم ہو کر نہیں رہ گئے۔وہ ان فن کاروں میں سے ہیں جو تحریکوں کے سہارے پروان نہیں چڑھتے۔چہ جائے کہ اس کے ہو کر رہ جائیں۔یہی وجہ ہے کہ بیدی کے افسانوں میں اس بھدی ترقی پسندی کا اظہار تو کجا کہیں شائبہ بھی نہیں ملتا۔تحریک کے مقاصد کو معقول سمجھتے ہوئے بھی اپنے قلم کو اس کا ترجمان بننے نہ دینا ایک ایسی فنکارانہ انفرادیت کو جنم دیتا ہے جو آرٹ کو اپنے رگ و پے میں محسوس کرتی ہے۔اسی انفرادیت سے بیدی کے فن کا خمیر اٹھا

> ہے۔''2

مندرجہ بالا اقتباس اس وضاحت کے لیے کافی ہے کہ بیدی نے کہیں انتہا پسندی سے کام نہیں لیا خواہ وہ کسی بھی موضوع سے متعلق ہو۔جس طرح عصمت کے باغی طبیعت کو ترقی پسند تحریک سے تقویت ملی تھی اسی طرح بیدی کو بھی اس تحریک کے زیر اثر ان تجربات کو پیش کرنے کے لیے ایک وسیع میدان حاصل ہوا جن سے وہ اپنی ذاتی زندگی میں دوچار ہوئے تھے۔نچلے طبقے کی معاشی الجھنوں اور پریشانیوں کو محسوس کر کے انھیں پیش کرنا اور ان مسائل کا حل تلاش کرنا ترقی پسندوں کا منشا و مقصد تھا۔چنانچہ بیدی کو اپنے ذاتی مقاصد اور اس تحریک کے تقاضوں میں ہم آہنگی نظر آئی اور انھوں نے کھلے ذہن اور کشادہ دلی کے ساتھ اس تحریک کے صحت مند عناصر سے استفادہ کیا۔اور ہمیشہ اس بات کا خیال رکھا کہ افسانہ شخصی تجربات یا ذاتی تاثرات کا مجموعہ نہ بننے پائے۔

راجندر سنگھ بیدی کے افسانوں پر گفتگو کرتے ہوئے یہ بات عموماً کہی جاتی رہی ہے کہ انھوں نے زندگی اور سماج کا بغور مشاہدہ کر کے افسانے کی فضا تیار کی جس میں خارجی وداخلی ہر طرح کے جذبات سے رنگ آمیزی کی اور ایسے کردار وضع کیے جو سماجی مسائل کی نمائندگی کر سکیں۔لیکن کرداروں کے حرکات وسکنات اور ان کے اعمال و افعال کے محرکات کو معاشرتی فلاح و بہبود سے کس طرح ہم آہنگ کیا جا سکتا ہے اس کی طرف غور وخوض کرنے کا رجحان بہت کم دکھائی دیتا ہے جو اس وقت ترقی پسند تنقید کا تقاضہ تھا۔کیوں کہ ان کے نزدیک کوئی بھی شخص سماجی اور تہذیبی تقاضوں سے بے نیاز ہو کر کچھ نہیں کر سکتا۔ترقی پسند نقطہ نظر سے تجزیہ وتعبیر کی قلت سے دل برداشتہ ہو کر ایک غیر ترقی پسند ناقد وارث علوی نے بیدی کے تمام نمائندہ افسانوں کو موضوعاتی اعتبار سے تقسیم کر کے تجزیہ کر دیا۔جس سے بیدی کے افسانوں میں موضوع و مواد کے مسئلے کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔اور یہ بھی واضح ہو جاتا ہے کہ محض موضوع اہم نہیں بلکہ پیشکش کا طریقہ، لفظیات کا انتخاب بھی بہت اہم ہے۔وارث علوی اس بات کو تسلیم کرتے ہیں کہ اس افسانے کی غیر معمولی شہرت کی وجہ متوسط طبقے کی

بدحالیوں کی عکاسی کر کے اشترا کی نظریات و خیالات کی ترجمانی ہے لیکن یہ ایک بہت ہی عام سی بات ہے۔اس میں میاں اور بیوی کے درمیان محبت کا رنگین پہلو غور کرنے پر آمادہ کرتا ہے۔وہ لکھتے ہیں۔

''بیدی کہانی تو پھٹے کوٹ اور تنگدستی کی سناتے ہیں ۔لیکن گھر میں جوانی شرشاریاں بچوں کی کلکاریاں اور ازدواجی زندگی کی چھوٹی چھوٹی خوشیاں ہیں جو معاشی بدحالی کے بڑھتے تاریک سایوں سے دست وگریباں ہیں ۔افسانہ میں یہی چیز مرد اور عورت پڑھنے والوں کو لبھاتی ہے۔قدرت نے عورت مرد اور بچے بنا کر تمام دکھ درد کے باوجود خوشیوں کے کتنے امکانات پیدا کیے ہیں یہ ہم جانتے ہیں۔اور یہی چیزیں حوصلہ پیدا کرتی ہیں دکھ کے انبار بے پایاں میں جیۓ جانے کا۔۔۔۔افسانے کی خوبی یہ ہے کہ ازدواجی محبت معاشی تنگ دستی کے پہلو بہ پہلو چلتی ہے اور بالآخر فتح مند ہوتی ہے۔''3

اس سے واضح ہوتا ہے کہ بیدی کے یہاں سماجی رشتوں کی بڑی اہمیت ہے اور رشتوں کی مضبوطی معاشی تنگی یا وقتی الجھنوں کے زد میں نہیں آتی ہے۔ان رشتوں کے درمیان چھوٹی موٹی لغزشیں ضرور پیدا ہوتی ہیں لیکن جلد ہی ان کا ازالہ ہو جاتا ہے۔افسانہ ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' میں اندو اور مدن کے ازدواجی رشتے میں جیسے ہی فاصلے پیدا ہونے کا اندیشہ پیدا ہوتا ہے اندو اپنے مخصوص انداز سے اس رشتے کو بچا لیتی ہے۔

راجندر سنگھ بیدی ترقی پسند نظریات کے منکر کبھی نہ تھے نہ ہی اس کے مقلد بنے اس لیے ان کے افسانوں میں مادی حالاتِ زندگی کی تفسیر کے ساتھ ساتھ جمالیاتی پہلوؤں کی بھی عکاسی ملتی ہے ۔لیکن ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' گرہن'' اور'' کوکھ جلی'' کو جنسی لذتیت سے تعبیر کیا جانے لگا۔لیکن ان افسانوں میں از راہ تذکرہ جنسی بیان سے بیدی کا منشا سماج کے ذہنی و طبعی کیفیات کی صحیح ترجمانی ہے ۔اس ضمن میں آل احمد سرور نے اپنے مضمون

''بیدی کے افسانے ایک تاثر'' میں بڑی دلچسپ بات کہی ہے۔ملاحظہ ہو۔

''بیدی کے یہاں جنس کا تذکرہ تو بہت کیا گیا مگر لوگ یہ بات بھول گئۓ کہ ان کی بہتر کہانیاں گھریلو زندگی کے گرد گھومتی ہیں۔سنت رام بوڑھا ہو گیا ہے مگر بڑھاپے میں بقول ذاکر صاحب ''بری عادتیں جوان ہو جاتی ہیں'' سنت رام اپنے بیٹے سے محبت کرتا ہے اور اس کے جوابی محبت کا بھوکا ہے۔بیوی اس کے لیے اب دھوبن ہو گئی ہے ۔بڑھاپے میں آدمی زیادہ حساس ہو جاتا ہے۔ہر بات بہت بڑھ چڑھ کر بہت پھیل کر بہت گمبھر ہو کر سامنے آتی ہے دل شیشے سے زیادہ نازک ہو جاتا ہے۔۔ان کے یہاں اسطور سازی اور جنس کی واقعی اہمیت ہے مگر اس سے زیادہ اہمیت زندگی کے وژن (Vision) کی ہے۔''4

اس طرح یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ بیدی جہاں بھی جنس کا ذکر کرتے ہیں اس کا مقصد اجتماعی سماجی عمل اور معاشرے کی بلندی و پستی کے راز سے واقف کرانا ہوتا ہے اور بعض دفعہ انسان کی فطری جبلتوں کے اظہار کے طور پر پیچ راستوں سے قاری کو روشناس کرانا بھی مقصود ہوتا ہے جیسا کہ سنت رام کی حالت بے خودی سے واضح ہوتا ہے اور آل احمد سرور نے بھی اپنے مضمون میں بیدی کی اس خصوصیت کی تائید کر دی ہے۔بیدی نے اپنے افسانے'' آلو'' ''چشمہ بدور'' حجام الہ آباد'' اور'' جنازہ کہاں ہے'' میں سیاست کے اس رخ کو پیش کیا ہے جو عموماً عوام کی نظروں سے پوشیدہ ہوتی ہے اور عوام ذاتی مفاد کی لالچ میں بار ہا دھوکے کا شکار بنتی رہتی ہے۔کی ترقی پسند تنقید کا اس بات پر اصرار تھا کہ صحیح معنوں میں ادیب وہی ہے جو اپنی تحریروں کے ذریعہ سیاسی جدوجہد میں عملی طور پر شریک ہو اور اس گروہ کے حالات کی ترجمانی کرے جو اس داؤ پیچ میں حصہ لے رہی ہے۔ایسا نہیں ہے کہ بیدی نے اپنے آپ کو ثابت کرنے کے لیے معاشرے کے سیاسی حالات کی عکاسی کی ہو بلکہ یہ

طے شدہ امر ہے کہ مصنف معاشرے کے تمام پہلوؤں کو پیش نظر رکھتا ہے اس کے لیے تہذیبی،ثقافتی اور سیاسی پیچ وخم سے روگردانی ناممکن ہے۔اور یوں بھی بیدی کا تعلق ترقی پسند تحریک سے بہت گہرا تھا وہ اس کے سکریٹری بھی رہے۔اگر چہ ایک ضمنی بات کے سوا اس کی کوئی اہمیت نہیں لیکن بیدی کی تفہیم کے لیے بیشتر لوگ ان کے متوسط طبقے سے تعلق اور ترقی پسند تحریک سے وابستگی کا ذکر کرتے رہے ہیں جو فنی نقطہ نظر سے زیادہ سودمند نہیں ہے۔

اس طرح کے بیانات دے کر کسی فن کار کو محدود نظریہ سے وابستہ کر دینا اس کی تخلیقی کارناموں سے مذاق کے مترادف ہوگا۔ یہ ضرور ہے کہ بیدی متوسط طبقے کے کردار اور واقعات سے افسانے کا پلاٹ تیار کرتے ہیں مگر وہ کبھی اس طبقے کی حمایتی نہیں بنتے بلکہ سچ کو سچ کی صورت میں قبول کرتے ہیں ان کے یہاں دولت مند ظالم اور مزدور کی کسمپرسی نہیں دکھائی دیتی بلکہ نیک ہو یا بدمز،دور ہو یا شہنشاہ،عورت ہو یا مرد سب کو ان کی ساری خامیوں اور کمیوں کے ساتھ افسانے کے منظرنامے پر پیش کرتے ہیں۔اسی لیے ظ انصاری نے انھیں بے درد کردار نگار کے لقب سے ملقب کیا ہے۔اس کے علاوہ یہ کہ وہ ہر عمل کو اقتصادی اور معاشی صورت حال سے وابستہ نہیں کرتے۔مثلاً ان کے مشہور افسانے ''چھوکری کی لوٹ''اور ترلادان''میں بچوں کی نفسیات اور ان کے چھوٹے چھوٹے جذبات وخیالات پر توجہ مرکوز کی ہے اور یہ باور کرایا کہ بچوں کی حس بعد دفعہ معمر شخصیات سے زیادہ بیدار ہوتی ہے۔لیکن ان سب کے ارد گرد موجود افراد بھی اپنی الگ اہمیت رکھتے ہیں۔

راجندر سنگھ بیدی نے کئی افسانوں میں افسانوی کرداروں پر مارکسزم کے منفی و مثبت اثرات کا تجزیہ پیش کیا ہے اور سیاست کی مختلف نوعیّتوں کو بھی واضح کیا ہے جیسا کہ پہلے بھی ذکر ہو چکا ہے کہ بیدی کے نقادوں میں وارث علوی ایسے ہیں جنھوں نے بیدی کے افسانوں کو شخصی حوالوں سے علاحدہ کر کے موضوعات کے تنوع اور اس کی معنویت کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ لہٰذا افسانہ''آلو''کے حوالے سے بیدی کے کرداروں میں سیاست کے زیر اثر ہونے والے تغیر وتبدل کو واضح کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

''سیاست یہاں اوپر سے اوڑھی ہوئی چیز نہیں ہے۔وہ کوئی فیشنبل دکھاوا نہیں۔کوئی کیریر نہیں اور فرصت کا مشغلہ بھی نہیں۔وہ تو جزو حیات ہے۔زندگی کا چلن ہے۔لکھی سنگھ کا کامریڈ ہونا اتنا ہی فطری لگتا ہے جتنا کہ اس کا باپ یا شوہر ہونا۔بسنتو جب سامنے جواب دیتی ہے تو لکھی سنگھ ایسی باتیں سن کر چپ ہو جایا کرتا۔سوشلٹوں کے جلسے میں وہ گھنٹوں بحث کر سکتا تھا لیکن اس جگہ وہ پانچ منٹ سے زیادہ نہیں بول سکتا تھا۔حقیقت اتنی تلخ ہوتی تھی کہ اسے اپنے چہرے کا عکس دکھائی دینے لگتا دیکھئے بیدی کس معنی خیز رمزیت سے بتاتے ہیں کہ سیاست لکھی سنگھ کے چہرے کا نقاب نہیں بن پاتی حقیقت اس نقاب کو تار تار کر دیتی ہے۔''5

راجندر سنگھ بیدی کا یہ افسانہ''آلو''اس تلخ حقیقت پر مبنی ہے کہ بھوک اور بے روزگاری ایسی مجبوریاں ہیں کہ انسان صحیح اور غلط کا فرق بھول جاتا ہے۔اس افسانہ کا مرکزی کردار لکھی سنگھ ایک بے روزگار انقلاب زدہ نوجوان ہے جس کا سارا وقت جلسے، جلوسوں اور تقریروں میں گزرتا ہے۔اور اس کی بیوی اس کے ساتھ کامریڈ کی طرح زندگی گزارتی ہے، کپڑے سی کر،ردی کاغذ بیچ کر اور ساگ سبزیاں اگا کر گھر کا خرچ سنبھالتی ہے۔ایک وقت ایسا آتا ہے جب لکھی سنگھ بالکل قلاش ہو جاتا ہے اور گھر میں کھانے کے لیے بھی کچھ نہیں ہوتا۔انھیں پریشان کن لمحوں میں سبزی منڈی سے مال اتار کر واپس ہوتی گاڑیوں میں سے لکھی سنگھ کو ایک آلو مل جاتا ہے لہذا پر امید ہو کر وہ دوسری گاڑیوں میں آلو تلاش کرتا ہے اس طرح ایک سیر کے قریب آلو جمع کر کے وہ گھر لے جا کر بیوی کو دیتا ہے۔ پیٹ بھر جانے پر بہت خوش ہوتا ہے۔اب اس کا روز کا یہی مشغلہ ہو جاتا ہے۔لیکن کمیٹی کی طرف سے نیومینک ٹائروں کی بل پاس ہونے پر انقلابی نوجوانوں (جن میں لکھی سنگھ بھی شامل ہے) کی طرف سے ہڑتال کی وجہ سے یہ سبزی گاڑیاں آنا بند ہو جاتی ہیں اور لکھی سنگھ

کے گھر پھر بھوک مری شروع ہو جاتی ہے۔اس ہڑتال کرنے والوں پر لکھی کی بیوی بسنتو ناراض ہو کر برا بھلا کہتی ہے لیکن لکھی سے کوئی جواب بن نہیں پڑتا وہ اداسی کے عالم میں سوچتا ہے کہ کہیں اس کی بیوی رجعت پسند تو نہیں ہوگئی۔اس افسانے میں بیدی نے حقیقت اور آدرش کے تصادم کو اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔لکھی انقلاب پسند ہونے کی وجہ سے اپنی زندگی قربان کر کے انصاف اور دوسری سہولتیں مہیا کرانے کی غرض سے ہڑتال کرواتا ہے جس کے تمام سرے زندگی کی ضرورتوں سے جا ملتے ہیں۔لیکن لکھی سنگھ ایک حقیقت پسند کی طرح فوری ضرورتوں کو ترجیح دیتی ہے۔اس کے اس رویے کی وجہ سے لکھی سنگھ اسے رجعت پرست سمجھنے لگتا ہے۔بیدی کی فنی گرفت کا یہ کمال ہے کہ وہ ہڑتال کے پورے منظر میں نعرے بازی کی صورت پیدا نہیں ہونے دیتے بلکہ نہایت ہی دھیمے لہجے میں زندگی اور سیاسی کارگزاریوں پر طنز کے وار کر دیتے ہیں۔وارث علوی اس افسانے کے تجزیے میں لکھتے ہیں:

> ''افسانہ کی Irony زندگی کے ڈرامے سے پیدا ہوتی ہے۔جس روٹی روزی کے لیے لکھی سنگھ ایک آدرش کی سطح پر لڑتا ہے۔بسنتو اسے حقیقت کی سطح پر دیکھتی ہے۔لکھی سنگھ آدرش کے لیے حقیقت کو ٹھکراتا ہے۔لیکن زندگی حقیقت ہے اور جینے کی ضرورت خود لکھی سنگھ کو بھی ہے۔لکھی سنگھ کے لیے ترقی پسندی بھی جزو حیات ہے محض آدرش نہیں،بسنتو آدرش کو نہیں سمجھتی۔وہ صرف زندگی کو سمجھتی ہے۔اور ایک معنی میں دیکھیے تو زندہ رہنے کی ہر کوشش رجعت پسندی ہے کہ آدرش کے لیے ہر چیز حتی کہ زندگی کی قربانی بھی ترقی پسندی ہے۔۔۔۔۔
> جو بات لکھی سنگھ نہیں سمجھ پاتا وہ یہ ہے کہ زندہ رہنے کا گورکھ دھندا رجعت پسندی اور ترقی پسندی کی اصطلاحوں سے کچھ زیادہ ہی پیچیدہ ہے۔۔۔افسانہ کا اتنا بلیغ اور معنی خیز اختتام صرف بیدی ہی کر سکتے

> ہیں۔''6

محولہ بالا تجزیہ اور گزشتہ صفحات میں پیش کردہ استدلال سے یہ نتیجہ نکالا جاسکتا ہے کہ بیدی نے ترقی پسند تنقید کی شعریات سے نہ گریز کیا اور نہ ہی سیاست و معیشت کے گورکھ دھندوں میں پڑ کر افسانے کی شعریات کو مجروح ہونے دیا۔بلکہ ایک ہمہ گیر فکری انقلاب کے پیش نظر اسی مناسبت سے موضوع اور کردار منتخب کیے۔زندگی کی مختلف سطحوں پر ہونے والی استحصال کی صورتوں کی عکاسی کی خواہ وہ ملکی ہو یا تہذیبی،جنسی ہو یا جذباتی۔اورانھوں موضوع کی پیشکش میں ہمیشہ مناسب اسلوب اختیار کیا جس میں کہیں طنز و تمسخر تو کہیں بلا کی سنجیدگی ملتی ہے۔

☆☆

حواشی وحوالے:

1۔ بیدی کے افسانے،کنہیالال کپور،مکتبہ اردو ادب لاہور،ص؛۲۰،۲۱

2۔ راجندر سنگھ بیدی۔بھولا سے ببل تک،باقر مہدی،مشمولہ۔بیدی اور ان کے افسانے،مرتبہ اطہر پرویز،ایجوکیشنل بک ہاوس،علی گڑھ،۱۹۹۸،ص؛۴۴

3۔ راجندر سنگھ بیدی ایک مطالعہ،وارث علوی،ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس دہلی،۲۰۱۲،ص؛۳۴۹

4۔ بیدی کے افسانے ایک تاثر،آل احمد سرور،مشمولہ بیدی اور ان کے افسانے،مرتبہ اطہر پرویز،ایجوکیشنل بک ہاوس،علی گڑھ،۱۹۹۸،ص؛۴۴

5۔ راجندر سنگھ بیدی ایک مطالعہ،وارث علوی،ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس دہلی،۲۰۱۲،ص؛۲۶۷

6۔ ایضاً۔ص:۲۷۷

عصمت چغتائی کےافسانوں میں بیانیہ کےمسائل

عصمت چغتائی، اپنے بے باک لب ولہجہ،طنزآمیز زبان و بیان اور سماج کی تلخ حقیقتوں کی عکاسی کے باعث اردو افسانہ نگاروں میں ممتاز ومنفرد حیثیت رکھتی ہیں۔ان کے افسانوں میں نسوانی آوازوں کی تلاش،عورت کی نفسیات،جنسی استحصال اور خاندانی زندگی کے نقوش وغیرہ کا ذکر تو چند مضامین میں کیا گیا ہے۔لیکن ان کی افسانہ نگاری پر تحریر کردہ اکثر مضامین میں صرف جنسی رجحان کو غالب عنصر کے طور پر زیر بحث لایا گیا ہے۔حیرت کی بات یہ ہے کہ اس وقت جب ایک صدی مکمل ہو چکی ہے اور عصمت کو ایک عہد ساز مصنفہ کے طور پر تسلیم کیا جا رہا ہے تب بھی ہمارا قلم اسی ایک نقطہ یعنی جنسی رجحان پر گردش کر رہا ہے ان کے افسانوں کی تفہیم کا ایک بڑا مسئلہ ہنوز جوں کا توں ہے۔اور وہ ہے بیانیہ کا مسئلہ۔ عصمت کے سنجیدہ قارئین کو بارہا اس کشمکش سے دوچار ہونا پڑتا ہے اس کے باوجود چند ایک کو مستثنیٰ کر کے کسی نے کوئی خاص توجہ نہیں دی۔لہٰذا اس مضمون میں ''عصمت کے افسانوں میں بیانیہ کے مسائل'' کو محور بنا کر افہام وتفہیم کی کوشش کی گئی ہے۔

بیانیہ کیا ہے؟اس کا ایک آسان سا جواب ہے واقعہ کا بیان بیانیہ کہلاتا ہے۔یہ بیان عام بول چال سے کس قدر مختلف ہے اور واقعہ میں افسانویت پیدا کرنے کے لیے کن

فنی وسیلوں کی ضرورت ہوتی ہے؟ بیانیہ کی تفہیم کے لیے ان تمام نکات سے واقفیت ضروری ہے۔افسانے کے حوالے سے جب قصہ یا واقعہ زیر بحث آتا ہے تو اس میں زبان کی نوعیت اور بیان میں معروضیت کا خاص خیال رکھنا ہوتا ہے۔ان تمام باتوں کے ساتھ ساتھ افسانے میں بیان کنندہ کی مداخلت وترجیحات اور ذاتی نقطہ نظر کا ہونا بھی معیوب سمجھا جاتا ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ عصمت کو بیانیہ پر غیر معمولی قدرت حاصل ہے۔بیانیہ کے تمام عناصر پر ان کی گرفت مضبوط ہے لیکن جہاں قصہ بیان کرنے والے کو دریافت کرنے کی بات آتی ہے وہیں پر تفہیم کے مسائل پیدا ہو جاتے ہیں۔کیوں کہ کم وبیش عصمت کے تمام افسانے واحد متکلم کے صیغے میں بیان ہوئے ہیں۔اسی لیے یہ غلط فہمی بھی عام ہو گئی تھی کہ عصمت نے اپنی زندگی کے واقعات کو افسانے میں بیان کر دیا ہے۔ان کے افسانوں میں واحد متکلم کی مستقل مداخلت کی وجہ سے افسانہ کی معروضیت اثر انداز ہوتی ہے۔اس ضمن میں پروفیسر ابوالکلام قاسمی کی رائے ملاحظہ ہو۔

> ''اس بات سے اختلاف کی گنجائش بہت کم ہے کہ عصمت کا بیانیہ، ان کی زبان اور اسلوب بیان کی سحر کاری کے سبب بیانیہ کے دوسرے پہلوؤں کی طرف ہمارا دھیان نہیں جاتا۔تاہم یہ بات بھی کم اہم نہیں کہ عصمت کے بیشتر افسانوں میں راوی کی حیثیت واحد متکلم یا حاضر راوی کی ہوتی ہے۔اور جہاں کہیں واحد متکلم،افسانہ کا راوی بن کر آتا ہے،وہاں بیانیہ کے قابل اعتبار ہونے کے ساتھ ساتھ کرداروں کی اپنی آزادی کے سلب ہونے کے امکانات بھی بڑھ جاتے ہیں۔ عصمت کے افسانے میں راوی کی موجودگی،بیان کردہ واقعات پر قاری کے اعتبار میں یقیناً اضافہ کرتی ہے۔لیکن افسانہ نگار سے یہ توقع رکھنے میں بھی قاری حق بجانب نظر آتا ہے کہ وہ حاضر راوی کا فائدہ اٹھا کر دوسرے کرداروں کی شخصی اور انفرادی پہچان اور ارتقاء

میں دخل انداز نہ ہوگا۔'' 1

عصمت کے افسانوں میں مصنف کی مداخلت کی دو صورتیں سامنے آتی ہیں۔ ایک تو وہ افسانے جو صیغہ واحد متکلم میں بیان کیے گئے ہیں۔ جسے عموماً عصمت کی ذاتی زندگی کے عکس سے مماثل قرار دیا جاتا رہا ہے۔ اس نوع کے بیانیہ میں یہ مسئلہ اس لیے پیش آیا کہ واحد متکلم والے بیشتر افسانوں کے راوی میں یکسانیت نظر آتی ہے۔ اور وہ ہے ایک ایسی لڑکی جو شوخ، گستاخ پھوہڑ، مغرور اور بعض دفعہ دھول دھپے میں اٹی ہوئی ہوتی ہے۔ مثلاً ''گیندا'' میں تو ایسا گمان ہوتا ہے کہ ان کے شاہکار ناول ''ٹیڑھی لکیر کی ''شمن'' اپنی تمام تر حشر سامانیوں کے ساتھ آموجود ہوئی ہو۔ اسی طرح ''میں چپ رہا'' کے راوی کی شوخی کا ایک منظر ملاحظہ ہو جس میں وہ دو خواتین سے محوگفتگو ہے۔

> ''بات یہ ہے کہ ملک ترقی کر رہا ہے صنعت بڑھ رہی ہے نئے نئے کارخانے لگ رہے ہیں فیکٹریاں چل رہی ہیں۔
>
> ارے تو اس کا مطلب ہے ملک کی مالی حالت سدھر رہی ہے کچھ سالوں میں ہندوستان بھی ماشاء اللہ ولایت اور امریکہ سے ٹکر لینے لگے گا۔ مجھ سے اب چپ نہ رہا گیا اور بول پڑی۔
>
> تھوڑی دیر کے لیے دونوں سناٹے میں رہ گئیں، جیسے دخل در معقولات سے چڑ گئیں۔
>
> آپ ہندو تو نہیں معلوم ہوتیں؟ انھوں نے بڑی ہی نرمی سے پوچھا۔
>
> شکر خدا کا۔ مجھے اسی وقت چھینک آ گئی۔
>
> عیسائی ہیں؟ پتہ نہیں میری چھینک سے عیسائیت کیوں کھنکتی نظر آئی۔
>
> ''ایک گلاس پانی دیں گی۔'' میں نے نہایت چھوٹا سا کاغذ کا کپ بڑھایا اور حضرت عیسیٰ کے دار پر لٹکے ہوئے خون چکاں جسم کو اجاگر کرنے لگی۔'' 2

اسی طرح افسانہ ''خدمت گار'' کے راوی کی باتوں سے بظاہر بہت ہی مغرور مگر حقیقتاً ایک نرم دل لڑکی کی تصویر سانے آتی ہے۔ جسے اپنے ڈرائیور سے بار بار الجھنے میں مزا آتا ہے۔ ایک طرف تو اس کے گندے کپڑوں، میلے ہاتھوں اور ان پڑھ ہونے کا طعنہ ہر وقت سناتی رہتی ہے اور دوسری طرف اس کی غربت اور معصومیت سے ہمدردی بھی رکھتی ہے۔ عصمت لکھتی ہیں:

> ''میری عادت ہے کہ بہادر کی دلیوں سے خواہ کتنی ہی قائل ہو جاوں مگر اپنی ہی کہتی رہتی ہوں۔ میں نے بات ٹالنے کے لیے کہا ''تم تو جاہل لٹھ تم سے کون مغز مارے۔ پڑھو لکھو تو دنیا میں قدر بڑھے۔''
>
> ''تو پھر آپ پڑھاتی کیوں نہیں'' اس نے ضد کی ''دیکھئے پھر میری بھی قدر بڑھ جائے گی۔''
>
> اس کے علاوہ موقع بہ موقع ڈرائیور کے لیے استعمال کیے جانے والے دوسرے جملے جیسے کہ:۔
>
> ''تم نوکر ہو اور کرسی پر چڑھ کر بیٹھتے ہو۔''
>
> ''تو کیوں گدھا پن کرتے ہو تم۔''
>
> ''تم پھر اتنے گندے کیوں رہتے ہو۔ ذرا اپنے ہاتھ تو دیکھو جیسے ''بیل کے کھر''۔ 3

لیکن رفتہ رفتہ یہ اکڑ پن ملائمت میں تبدیل ہو جاتا ہے اور اس کی تمام تر غلطیوں کو نظر انداز کر کے ایک اچھا دوست تسلیم کرنے کو تیار ہو جاتی ہے۔ اور کہتی ہے۔

> ''تمھیں رنجیدہ دیکھ کر میرا دل دکھتا ہے ''بہادر''۔ میں نے اس کے سر کو سہارا دے کر کہا۔ 4

اس طرح چند افسانوں سے منتخب کیے گئے اقتباسات سے مکمل صورت حال کا اندازہ لگانا گرچہ مشکل ہے لیکن ان کے ذریعہ بیانیہ میں راوی کی یکسانیت اور نوعیت کی

توضیح ہوسکتی ہے۔

عصمت کے بیانیہ میں ان کی زندگی کا عکس نظر آنا کوئی انہونی بات نہیں لیکن یہ فرض کر لینا کہ واحد متکلم یقیناً عصمت ہی ہیں تو یہ گمان مسائل کا پیش خیمہ ہوسکتا ہے۔ کیوں کہ پچھلے چند برسوں میں جب سے افسانہ کی قرات کے روایتی طریقے سے ہٹ کرافسانوی بیانیہ پر توجہ دی گئی ہے تب سے واحد متکلم کے سلسلے میں پیدا ہونے والی بدگمانیوں کا ازالہ ہوگیا ہے۔علم بیانیات (Narratology) کے ماہرین نے بیانیہ کے اس پہلو پر کہ افسانہ بیان کرنے والا کون ہوتا ہے، راوی سے کیا مراد ہے؟ افسانے کے حقیقی اور غیر حقیقی کی تفریق کے کیا معنی ہیں وغیرہ جیسے مسائل کا حل فراہم کرنے کی سعی کی ہے۔ پروفیسر قاضی افضال حسین نے ان نظریات ومباحث سے استفادہ کر کے اپنے مضمون ''راوی، بیانیہ اور قاری'' میں بیانیہ کے مسائل کو واضح کرتے ہوئے راوی کی نوعیت اور اس کے اختیار کو بھی بتانے کی کوشش کی ہے۔اس ضمن میں وہ لکھتے ہیں:۔

''افسانہ نگار واقعہ تعمیر کرتے ہوئے، واقعہ بیان کرنے والا ایک راوی بھی تشکیل دیتا ہے، جو مصنف سے الگ اپنی شناخت رکھتا ہے اور بیانیہ کے اوصاف وامتیازات اسی راوی کے نقطۂ نظر اور اس کی ترجیحات سے براہ راست مربوط ہوتے ہیں۔

''دراصل واحد متکلم راوی متن کا کوئی کردار ہوتا ہے اور اس راوی کے نقطۂ نظر سے بیانیہ کے اوصاف وامتیاز کا تعین ہوتا ہے بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ ہر نوع کے راوی اور اس کے بیانیہ میں ایک جدلیاتی رشتہ ہوتا ہے۔راوی کا نقطۂ نظر اس کے بیانیہ کا تعین کرتا ہے اور بیانیہ خود راوی کے نقطۂ نظر کی تشکیل کرتا ہے۔ یا ایک مخصوص نقطۂ نظر کی توثیق کرتا ہے۔''5

دوسری صورت وہ ہے جس میں بظاہر تو کہانی کا آغاز غائب راوی سے ہوتا ہے۔

لیکن صرف ''میں'' کی صورت میں ایک ایسا کردار سامنے آتا ہے جس کا افسانے کے نمائندہ کرداروں سے گہرا تعلق ہوتا ہے۔اور پھر وہی ''میں'' دوسرے کرداروں کا تعارف اور ان سے وابستہ واقعات کو اپنے طریقہ سے بیان کرتا ہے۔بعض دفعہ مداخلت کیے بغیر صرف افسانہ کے کرداروں سے اپنا رشتہ واضح کر کے چند طنزیہ فقروں اور محاوروں کے ساتھ موجود ہوتا ہے۔تاہم اس کے تمام تر حرکات وعوامل سے راوی ہونے کا گمان ہونے لگتا ہے۔لیکن معاملہ اس سے مختلف ہوتا ہے وہ راوی نہیں بلکہ افسانہ میں بحیثیت ایک کردار کے ہوتا ہے۔ مثلاً افسانہ ''امر بیل'' میں شجاعت ماموں کے شادی کے مسئلہ سے افسانہ کا آغاز ہوتا ہے، پھر درمیان میں آنے والے سارے کرداروں سے بیان کنندہ کا کوئی نہ کوئی رشتہ ضرور سامنے آتا ہے۔اس لیے افسانہ میں وہ تائثر پیدا نہیں ہوتا جو غائب راوی (ہمہ داں) والے افسانہ میں ہونا چاہیے۔ بھابھی، عشق عشق عشق، بڑے شرم کی بات ہے وغیرہ اسی قبیل کے افسانے ہیں۔ان افسانوں سے چند سطریں ملاحظہ ہوں جن میں راوی بحیثیت کردار موجود ہے۔

افسانہ ''اپنا خون'' میں لکھتی ہیں۔

''سمجھ میں نہیں آتا کہانی کہاں سے شروع کروں''

اسی طرح افسانہ ''اف یہ بچے'' میں رقمطراز ہیں۔

''میں نے سجے سجائے کمرے پر ایک ناقدانہ نظر ڈالی اور ذرا پرے ہٹ کر ایک چوکی پر بیٹھ گئی جسے میں نے چادر منڈھ کر نہایت فیشن ایبل دیوان میں تبدیل کر دیا تھا۔''

افسانہ ''اللہ کا فضل'' سے ایک نمونہ۔

''بہن خدا کا واسطہ بتایئے کیا کروں''؟ سکینہ بہن نے آنکھوں میں آنسو بھر کے کہا۔

''بھئی میری تو یہی رائے ہے کہ فرحت کو طلاق دلوادیں۔''

کیا دل پر وحشت تھی اب بھی سوچتی ہوں تو پھر یراسی آنے لگتی ہے۔
انور کو کن مصیبتوں سے سنبھالا ہے کہ بس میں ہی جانتی ہوں اس گناہ
میں میری مدد بھی شامل تھی۔''

ابوالکلام قاسمی نے اپنے مضمون میں (جس کا ذکر پہلے آچکا ہے) بیانیہ کے ایک اہم پہلو کردار نگاری پر بحث ہے جو کہ کئی معنوں میں بصیرت افروز ہے کیوں کہ اس مضمون میں انھوں نے ''راوی بحیثیت کردار'' والے افسانوں کے مسائل کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

''خودنوشت کا یہ انداز عصمت کے زیادہ تر افسانوں کو اس حد تک
واقعاتی بنا دیتا ہے کہ ان کے افسانے پڑھتے ہوئے بسا اوقات ہم یہ
بھول جاتے ہیں کہ ہم کوئی افسانہ پڑھ رہے ہیں ۔ یہاں عصمت
کے فن کے بارے میں ایک بہت اہم مسئلہ سامنے آتا ہے کہ عصمت
اپنے افسانوں میں حقیقت کا کوئی التباس پیدا کرنا چاہتی ہیں کہ
حقائق یا واقعات ، بجائے خود ان کے افسانوں کا مترادف بن کر
سامنے آتے ہیں ۔۔۔تاہم اس بیان سے یہ نہیں سمجھنا چاہیے کہ
عصمت کی پوری افسانہ نگاری پر یہ بات صادق آتی ہے۔''6

مندرجہ بالا اقتباس میں جس مسئلہ کی طرف اشارہ کیا گیا ہے وہ صرف عصمت کے یہاں ہی نہیں بلکہ کم وبیش ہر افسانہ نگار کے یہاں واحد متکلم راوی کے ذریعہ بیان کیے گئے افسانہ میں ہوتا ہے۔کرشن چند، بیدی، منٹو وغیرہ کے یہاں بھی واحد متکلم راوی والے افسانوں میں ایسی صورتیں سامنے آتی ہیں۔کرشن چند کے افسانے ''گرجن کی ایک شام '' سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

''میں چل رہا تھا اور سوچ رہا تھا کہ جگدیش نہ تو لارڈ بائرن کی طرح
لنگڑا ہے اور نہ ڈان جوان کی طرح حسین پھر بھی یہ کمبخت عورتیں

کیوں اس پر اتنی جلدی فدا ہو جاتی ہیں۔کیا اس دنیا میں ہم ہی مہاتما
گاندھی رہ گئے ہیں۔آخر ہمارے پہلو میں بھی ایک حساس دل ہے
۔سوز، تڑپ، شعریت سب کچھ ہے۔مگر اس پر بھی سب ہمیں ایک
گھن چکر سمجھتے ہیں۔آخر یہ تفاوت کیوں؟جگدیش میں ایسے کون
سے لعل لگے ہیں۔۔''7

کرشن چندر کے اس افسانہ میں واحد متکلم کے علاوہ دوسرے کرداروں میں جگدیش، ریوا اور ذی شی بھی ہیں۔سب کے بارے میں وہ قاری کو آگاہ کرتا ہے۔افسانہ میں واحد متکلم کے احوال پڑھتے ہوئے بار بار ذہن مصنف کی طرف جانے لگتا ہے۔اسی لیے راوی اپنی ہر بات پر اعتمادی سے کہنے کی کوشش کرتا ہے اور اس کے لیے مختلف طریقے بھی اختیار کرتا ہے۔کیوں کہ متکلم راوی کو خدشہ ہوتا ہے کہ کہیں ایسا نہ ہو کہ اس کے کسی خیال یا بیانیہ پر قاری یقین نہ کرے۔کیوں کہ متکلم راوی پر عائد ہونے والی پابندیوں میں سے ایک پابندی یہ بھی ہے کہ وہ صرف اپنے ذاتی مشاہدے و تجربے کو بیان کر سکتا ہے۔کسی کردار کے محسوسات و جذبات اور داخلی خواہشات کو بیان کرنا اس کے اختیار میں نہیں ہوتا۔ظاہر ہے کہ یہ حد بندی راوی کے لیے بڑی مشکل پیدا کرتی ہے، بہت ہی احتیاط و چابکدستی سے کام لینا ہوتا ہے تب جا کر وہ کسی حد تک اس میں کامیاب ہوتا ہے۔لیکن اس معاملہ میں عصمت کے بیانیہ کا امتیاز یہ ہے کہ ان کے افسانوں کا راوی وفور جذبات میں کبھی یہ حد پار نہیں کرتا اور وہ خود بھی بڑی محتاط ثابت ہوئی ہیں۔مثال کے لیے ان کے افسانے ''ایک بات، امر بیل، بھابی، عشق عشق عشق، گیندا، اللہ کا فضل، اندھا یگ، ایک شوہر کی خاطر، بچھو پھوپھی، بہو بیٹیاں وغیرہ کا بغور مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔مذکورہ افسانوں میں کرداروں کے اعمال و افعال کے تمام حوالے خارجی اور مشاہداتی ہیں۔نادر تشبیہات، رمز و کنائے کے ذریعہ ان میں رنگ آمیزی کی گئی ہے۔

نقطہ نظر افسانے کے تشکیلی عناصر کا ایک اہم جزء ہے اس کے تحت مصنف کے

لیے مداخلت کی گنجائش نکل آتی ہے،اسے کردار اور واقعہ پر تبصرہ کرنے کی کھلی آزادی مل جاتی ہے ۔وہ موقع بہ موقع اپنے نظریاتی یا فکری موقف کا اظہار بھی کرسکتا ہے ۔لیکن اس آزادی کا بے محابا اظہار بیانیہ کے حسن اور خود مرکزیت کو مجروح بھی کرسکتا ہے ۔چنانچہ عصمت کے یہاں بعض جگہوں پر مصنف کا تداخل ضرورت سے زیادہ ہو جانے کی وجہ سے بیانیہ ذاتی فکر کی تبلیغ معلوم ہونے لگتا ہے۔لیکن زبان کی برجستگی ،محاوروں کی لطافت، جہالت کے پرطنز،اور سب سے اہم چیز راوی کی تجرباتی گہرائی قاری کی توجہ کشید کرنے میں کامیاب ہو جاتی ہے۔اس قسم کی بہترین مثال افسانہ'' آدھی عورت آدھا خواب'' سے دی جاسکتی ہے۔

''خواتین نے فوراتاڑ لیا ہوگا کہ فرمانے والے صاحب مرد ہیں اور انھوں نے جو کچھ لکھا ہے،سنی سنائی ہے ۔یقیناً انھوں نے خود کبھی کسی بچے کو دودھ نہیں پلایا۔اور نہیں جانتے کہ بچہ پہلی بار دودھ پیتا ہے تو کتنی تکلیف ہوتی ہے ۔ماں جولال پڑ کر کانپی ہوگی وہ قطعی محبت اور راحت کی لرزش نہیں ہوگی ۔کرب سے رنگ بدل گیا ہوگا۔''8

راوی کی یکسانیت اور مداخلت کے باوجود عصمت کا بیانیہ پرکشش اور پرلطف ہے ۔ان کا واحد متکلم راوی کبھی اپنی حد سے تجاوز نہیں کرتا،سوائے خارجی مشاہدات و تجربات کے،کرداروں کے جذبات واحساسات کو اپنی زبانی بیان نہیں کرتا۔اور دوسری اہم بات یہ کہ واحد متکلم راوی کی بہ نسبت غائب راوی والے افسانے زیادہ کامیاب اور مشہور ہیں ۔ان کے بیانیہ کا غائب راوی کبھی مصنف کی شخصیت سے مرعوب نہیں ہوتا بلکہ تمام تر جزئیات کا خیال رکھتے ہوئے اپنے فرائض پورے کرتا ہے ۔وہ ایسے بیان کنندہ کے ذریعہ بیان کراتی ہیں جو قصے کی جزئیات کو نفسیاتی بصیرت کے ساتھ پیش کرنے کی اہلیت رکھتا ہو۔ لہٰذا جب یہ بات طے ہو چکی کہ راوی کے بغیر بیانیہ کا کوئی وجود نہیں ہر افسانہ میں راوی ضرور

ہوتا ہے خواہ وہ متکلم ہو یا غائب ۔اور افسانہ کی تفہیم میں بھی دشواری وہیں پیدا ہوتی ہے جب بیان کرنے والے میں افسانہ نگار کا عکس تلاش کیا جانے لگے ۔تو ایسی صورت میں عصمت کے بیانیہ میں بیان کرنے والے کو مصنف کا نمائندہ گردانتے رہنا بیانیہ کے ساتھ زیادتی ہوگی ۔لہٰذا ضروری ہے کہ عصمت کے تخلیقی رویے کی انفرادیت کو سمجھنے کے لیے راوی کو مصنف کی شخصیت سے الگ کر کے دیکھا جائے۔

☆☆

حواشی وحوالے:

1۔ عصمت کے افسانوں میں کردار نگاری ،ابوالکلام قاسمی ،مشمولہ عصمت نقد کی کسوٹی پر،مرتب جمیل اختر ،انٹرنیشنل اردو فاونڈیشن،۲۰۰۱،ص:۵۵۱

2۔ کلیات عصمت،عصمت چغتائی،کتابی دنیا نئی دہلی ۲۰۰۱،ص ۱۴۳

3۔ خدمت گار،ص:۵۶

4۔ خدمت گار،ص ۶۷

5۔ شش ماہی تنقید ۲۰۱۱،قاضی افضال حسین،ص ۱۹۹،۲۰۴

6۔ ایضاً،ص:۵۵۴

7۔ کرشن چندر اور ان کے افسانے ،مرتب اطہر پرویز ،ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ،۲۰۰۶،ص ۲۵۶

8۔ کلیات عصمت جلد اول،عصمت چغتائی،کتابی دنیا،۲۰۰۱،

قرۃ العین حیدر کے افسانوں کی اسطوری جہتیں

قرۃ العین حیدر کی تحریروں میں تاریخی عناصر کی کارفرمائی کو کسی ادبی وفنی جستجو کے بغیر محض ان کے گہرے تاریخی شعور سے وابستہ کر کے خشک اور بوجھل قرار دیا جاتا رہا ہے۔ جب کہ اگر غور کیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے اپنے فکشن میں تاریخی واقعات کو تخلیقی انداز میں ایک خاص نظم وضبط کے ساتھ پیش کیا ہے۔ اپنے اس مخصوص انداز کو توانا رکھنے کے لیے اظہار کے مختلف طریقے استعمال کرتی ہیں جن میں اساطیر کا استعمال بھی ان کے گہرے شعور کا نتیجہ معلوم ہوتا ہے۔

اساطیر انسانی زندگی اور اس کی سائیکی کا ایک حصہ ہے۔ کیوں کہ قدیم قصے اور عہد نامہ عتیق کے حقائق ہی ابتدائی تربیت کی تمام تر مشقوں، زندگی گزارنے کے طریقوں، سماجی واخلاقی قدروں اور زندگی وموت کی حقیقت وغیرہ کے معلومات کا سرچشمہ ہیں۔ ان اسطوری قصوں اور قیاسات میں بیشتر کی تصدیق کا کوئی ذریعہ نہیں۔ اس کے باوجود انسان ان پر یقین کرتا ہے۔ اس ضمن میں کیرن آرم اسٹرانگ لکھتی ہیں:-

''اساطیر نے اس حقیقت کو ایک قطعی شکل اور ہیئت دی ہے، جسے لوگوں نے وہبی طور پر محسوس کیا، اساطیر نے لوگوں کو سمجھایا کہ

دیوتاؤں کا رنگ ڈھنگ کیا ہے۔ تاہم واضح رہے کہ یہ نہ تو بے کار تجسس کی پیداوار ہیں نہ یہ تفریحی کہانیاں ہیں۔ بلکہ یہ مردوں اور عورتوں کو ان طاقتور ہستیوں کے نقش قدم پر چلنا اور الوہیت کا خود تجربہ کرنا سکھاتی ہیں۔''

اساطیر اس لیے وضع کی گئیں کہ وہ غیر یقینی انسانی صورتحال سے نپٹنے میں ہماری مدد کریں۔ اساطیر نے دنیا میں ـــ۔ اور اپنی حقیقی منزل متعین کرنے میں لوگوں کی مدد کی۔ ہم سب جاننا چاہتے ہیں کہ ہم کہاں سے آئے، مگر چونکہ ہماری انتہائی شروعات قبل تاریخ کی دھند میں گم ہو چکی ہیں، اس لیے ہم نے اپنے آباواجداد کے بارے میں دیومالائیں تخلیق کیں جو ہر چند تاریخی نہیں ہیں پر وہ اپنے ماحول، ہمسایوں اور رواجوں سے متعلق ہمارے موجودہ رویوں کو سمجھنے میں ہماری دست گیری کرتی ہیں۔''1

کیرن آرم کے اس مطالعہ کی روشنی میں دیکھا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ اردو افسانہ نگاروں میں قرۃ العین حیدر نے اخلاقیت، روحانیت، مفا پرستی، تہذیبی اقدار کی شکست وریخت اور دوسرے انسانی جذبات وخیالات کو بیان کرنے کے لیے مناسب اسطوروں کو استعمال کیا جس کی وجہ سے انھیں اپنی تحریروں میں فکری وجمالیاتی گہرائیاں برقرار رکھنے میں کافی مدد ملی۔

قرۃ العین حیدر نے اپنے افسانے ''ملفوظات حاجی گل بابا بیکتاشی''، ''سینٹ فلورا آف جارجیا کے اعترافات'' اور ''روشنی کی رفتار'' وغیرہ میں ایسی فضا خلق کی ہے جس سے ماورائی تجربے کا احساس ہوتا ہے۔ قاری ان فضاؤں میں کھو کر لمحاتی طور پر خود کو اپنی ذات سے الگ محسوس کرنے لگتا ہے۔ ''روشنی کی رفتار'' میں جدید زمانے کی ایک لڑکی پدما ٹائم راکٹ کے ذریعہ کئی سال پیچھے قبل مسیح کے زمانے میں چلی جاتی ہے۔ ماقبل مسیح کے ایک

کردار ثوث سے اس کی ملاقات ہوتی ہے وہ پدما کو قدیم مصری تہذیب، مذہب، اخلاقیات اور دوسرے تمام اساطیری واقعات سے آگاہ کراتا ہے۔ پدما ایک ایسے زمانے کی لڑکی ہے جس میں تعقل پسندی نے فکر کے وجدانی اور اساطیری نتائج کو ابتدائی دور کے ناپختہ نظریات کہہ کر رد کر دیا ہے لیکن پدما کو انھیں قدیم قصے، کہانیوں کی واقفیت کی وجہ سے عبرانیوں کے درمیان بڑی عزت ملتی ہے۔ وہ لوگ پدما کی علمیت سے متحیر ہو کر اسے کاہنہ تصور کرنے لگتے ہیں۔ تب پدما انھیں سائنسی دور کی تیز رفتاری کے بارے میں اور اس ٹائم مشین کی کارکردگی کے بارے میں بتاتی ہے۔ وہ لوگ پدما سے التجا کرتے ہیں کہ ہمیں بھی اپنے دور میں لے چلو۔ پدما کہتی ہے:

''یہ ممکن نہیں۔ ہم اپنے اپنے وقت سے آگے یا پیچھے نہیں جا سکتے۔ اپنے اپنے دور کی آزمائش سہنا ہمارا مقدر ہے ہم تاریخ کو آگے یا پیچھے نہیں سرکا سکتے۔ کاش۔۔ وہ سب ہوتا جو نا ہونا چاہیے تھا۔ میں اسرائیل کی نبیہ دیورہ کی طرح تم کو یہ سب بتا رہی ہوں۔ دیورہ چند صدیوں بعد تمہارے یہاں پیدا ہوگی مگر جس زمانے سے میں آئی ہوں، وہ انبیاء کے بجائے سائنس دانوں کا دور ہے۔''2

جیسا کہ مندرجہ بالا اقتباس سے واضح ہوتا ہے کہ تاریخ کا واقعاتی ترتیب اٹل ہے لیکن مصنفہ نے سائنسی ایجادات، مصری اور ایرانی اساطیر سے فائدہ اٹھا کر انتہائی پر اثر اور آرکی ٹائپل بیان سے قدیم عہد کی صورتحال کو جدید دور کی مکاریوں سے وابستہ کر دیا ہے۔ دوسرے یہ کہ اساطیری واقعات اور کرداروں کی وجہ سے بیانیہ میں حقیقت کا پرتو نظر آتا ہے جو قاری کو انسانی وجود کے لازمانی تصور کی طرف لے جاتے ہیں۔ اور اس بات کا انکشاف ہوتا ہے کہ اسطور گرچہ واہمہ ہی سہی مگر اس دنیا کو ایک مثالی صورت میں ہمارے سامنے پیش کرتا ہے۔ آسمان کو الوہیت سے وابستہ کرنے کا تصور ۲۰۰۰ قبل مسیح کا اسطورہ ہے

جواب تک مختلف تہذیبوں میں موجود ہے۔ اس کا استعمال افسانے میں بھی کیا گیا ہے۔ جب عبرانی سپاہی پدما کو اشوری جاسوس سمجھ کر اسے گرفتار کرنے کے لیے تلاش کر رہے ہوتے ہیں اسی دوران دو پہریدار اپنی سادہ لوحی کے باعث اسے دوشیزہ فلک سمجھ کر بڑی عزت واحترام سے دربار میں لے جاتے ہیں اور ان کا بادشاہ طلائی تاج ولباس فاخرہ زیب تن کر کے مودبانہ لہجہ میں کہتا ہے:

''زہرہ جبیں دختر افلاک! یہ مصر کی عین خوش نصیبی ہے کہ اشوریہ سے جنگ کے دنوں میں مادر خداوند نے تم کو یہاں بھیجا اور فتح کی بشارت دی۔ مابدولت چونکہ خود رع دیوتا کے فرزند ارجمند ہیں، ہمارا فرض ہے کہ بطور مہمان نوازی وسپاس گزاری کل شام میں پانچ بجے تم سے شادی کر لیں۔''

''دوشیزہ فلک مراقبے میں چلی گئیں'' چیف کاہن نے آہستہ سے کہا۔ کمرے میں بڑی مودبانہ خاموشی طاری تھی۔ اس وقت پدما کے ذہن میں ایک خیال کوندا۔ ایک موہوم سی امید۔۔ چند لمحوں کے بعد اس نے آنکھیں کھولیں اور کمزور آواز میں کہا۔'' تخلیہ تخلیہ۔۔۔ میں دیبی سے رابطہ قائم کرنا چاہتی ہوں۔''3

سماوی خدا کے تصور کے تحت اس قوم نے پدما کو دوشیزہ فلک تسلیم کر کے اس کی عبادت اور احکام کی تعمیل شروع کر دی جو کہ پدما کے لیے مضحکہ خیز تھا۔ لیکن اس پورے سحر انگیز ماحول کی وجہ سے وہ ان کی گرفت سے نکل کر ٹائم راکٹ کے ذریعہ واپس لوٹنے میں کامیاب ہو جاتی ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ثوث بھی غلطی سے چلا آتا ہے۔ چند سالوں قیام کے بعد اس دنیا کی عیاریوں سے اس کی طبیعت گھبرا جاتی ہے اور وہ اپنے پچھلے وقت میں جانے کی منتیں کرتا ہے۔ پدما اسے خبردار کرتی ہے کہ یہ راکٹ روشنی کی رفتار کے آگے صرف چار بار سفر کر سکتی ہے اب یہاں سے جانے کے بعد تم دوبارہ نہ آسکو گے۔ بالآخر وہ

دونوں جب راکٹ سے وہاں پہنچتے ہیں، میخائیل نام کا شخص ایک خط چھوڑ کر راکٹ لے کر غائب ہو جاتا ہے اور پدما ہمیشہ کے لیے ۱۳۰۶ ق۔م میں واپس چلی جاتی ہے ۔اس افسانے کی اساطیری جہتیں یہ بھی واضح کرتی ہیں کہ روحانی اور وہبی دنیا انسانی نفسیات کا ایک حصہ ہے اسی لیے بعض دفعہ خسارہ آمیز چیزوں کو بھی وہ معقول سمجھ لیتا ہے۔

اسی طرح ''ملفوظات حاجی گل بابا بیکتاشی'' میں صوفیاء کے اقوال، پند و نصائح کو بیانیہ میں شامل کرنے کی وجہ سے اساطیری رنگ پیدا ہو گیا ہے۔انسان ہمیشہ کراماتی اشیاء کی طرف ملتفت ہوتا ہے تاکہ وہ اسے ماورائی اقدار کا تجربہ کرنے کے قابل بنائیں اور اس کی فوری ضرورتوں کی تکمیل کر سکیں۔لہٰذا اس افسانے میں بھی

افسانے کا واحد متکلم جو مرکزی کردار بھی ہے ایک عورت کے گم شدہ شوہر کی تلاش میں نکلتی ہے اور بیکتاشی فقیر کے پاس جاتی ہے۔لیکن وہ خود کسی مؤکل کی اختیار میں ہیں اور اس کی موت کے بعد کا انجام سوچ کر گریہ کرنے لگتے ہیں:

''درویش نے سر جھکایا اور رونے لگے پھر آنسو آستین سے پونچھے اور خود بھی ایک قطعی غیر متعلق بات کہی۔'' حانم'' حاجی سلیم نے فرمایا۔ ''میں اس لیے روتا ہوں کہ قانون خداوندی کے مطابق میرا ہمزاد جو اندر بیٹھا ہے ۔میرے مرنے سے ٹھیک چالیس دن قبل مر جائے گا۔ان چالیس دنوں میں، میں کیا کروں گا؟ کیوں کہ وہ مجھے خبردار کرتا رہتا ہے۔''

دفعتاً حاجی سلیم پھر چلائے ۔''مولائے کائنات شاہ نجف نے فرمایا ہے۔جو کچھ لکھا گیا ہے ہمیشہ موجود رہے گا ۔''4

مصنفہ نے اس افسانے میں حانم اور حاجی سلیم بیکتاشی کے ذریعہ دونسلوں کے تہذیبی تشخص اور ذہنی و فکری رویوں کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔حاجی سلیم ایسے صوفیانہ حکایات بیان کرتے ہیں جن کی وابستگی روحانیت کے دوام اور فطری یا الوہی قانون مکافات

کی پیچیدگیوں سے ہے۔مثلاً جب وہ کہتے ہیں:

''ہم بیکتاشی محض دعا نہیں کرتے ۔حانم تم نماز پڑھتی ہو؟ سیدھی سادی نماز؟ ہم نماز کو دار منصور پر چڑھنا کہتے ہیں ۔میں روز دار منصور پر چڑھتا ہوں اور فنا ہوتا ہوں اور زندہ ہوتا ہوں ۔چوں کہ تم ایسا کبھی نہیں کرو گی تمہیں کچھ معلوم نہ ہوگا۔میں روزانہ خواہشات کو باندھتا اور قناعت کو کھولتا ہوں۔خدا صابر ہے کیوں کہ حی و قیوم ہے۔ بندہ بے صبر ہے کیوں کہ اس کی زندگی چند روزہ ہے اور وقت تیزی سے گزرتا جاتا ہے۔

تب میں نے ذرا بے ادبی سے کہا۔آفندم آپ کو ہسپانیہ کے حاجی یوسف بیکتاشی کا نام یاد ہے؟ پندرہویں صدی عیسوی میں وہ علیہ الرحمہ اندلس میں موجود تھے ۔جب مسلمانوں پر قہر ٹوٹا، ان کا اور ان کے مریدوں کا صبر و رضا کام نہ آیا۔''5

لیکن خانم کے بیان کردہ قصے کی اسطوری جہتیں اس سحر کو توڑ دیتی ہیں ان کی تہہ داری سے یہ نتائج سامنے آتے ہیں کہ موت اور زوال زندگی کی ناگزیر حقیقت ہیں۔ بے معنویت گم شدگی و بیگانگی یہاں بھی ہے اور وہاں بھی ۔قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں بعض دفعہ اشیاء اور انسان، مظہری کائنات اور داخلی حسیت کے درمیان ہم آہنگی پیدا کرنے کی کوشش میں واہمہ اور خواب کی سی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے ایسی صورتوں میں وہ اساطیری عناصر کے ذریعہ اعتدال و توازن قائم کرتی ہیں کیوں کہ قرۃ العین حیدر کی ذہنی تربیت میں ان چیزوں کا بہت رول ہے جس سے انسان کا جمالیاتی ذوق بیدار اور ذہن بالیدہ ہوتا ہے۔مثلاً رقص، موسیقی، مصوری اور باغبانی وغیرہ کی طرف ان کا رجحان عہد طفلی سے ہی تھا۔یہی وجہ ہے کہ انھوں نے افسانے میں بامعنی اور تہدار اسطوروں سے استفادہ کیا ہے۔ کیوں کہ اساطیری علامتوں کے انتخاب میں انسان کی نفسیات کا عمل دخل ضرور ہوتا ہے یہ

بہت حد تک جمالیاتی کیفیتوں اور گہری رومانیت کی تخلیق ہوتے ہیں۔شکیل الرحمٰن اس ضمن میں لکھتے ہیں:۔

> ''اکثر بڑے فن کاروں کے لاشعور میں اساطیر کا تحرک موجود ہے۔ اکثر تخلیقی جمالیاتی وژن نے سائیکو اسطور سازی کے عمدہ نمونے پیش کئے ہیں۔بڑی تخلیقات میں ''متھ''(Myth) کا عمل نفسیاتی ہے۔ اپنے عہد کی سائیکی کا مطالعہ کیا جائے تو (Images) استعاروں اور تشبیہوں میں قدیم اساطیر اور ''متھ'' کی جھلکیاں دکھائی دیں گی۔ نسلی یا اجتماعی شعور کے تحرک کی پہچان ہو جاتی ہے۔ماحول اور فضا کی تخلیق میں آرچ ٹائپ(Archetype) کا دباؤ موجود رہتا ہے۔ اساطیر اور اساطیری قصوں کہانیوں کا مطالعہ کرتے ہوئے یہ سچائی بھی سامنے آجاتی ہے کہ تمام اسطوری قصے صرف دیوی دیوتاوں سے تعلق نہیں رکھتے۔۔۔۔بڑی تخلیقات میں اسطوری تجربے (Mythic experience) اس طرح پگھل جاتے ہیں کہ ان کی پہچان مشکل ہو جاتی ہے۔نئے فنی یا شعری تجربے ان سے رشتہ قائم کرتے ہیں تو اکثر اسرور لذت آمیز کیفیت طاری ہو جاتی ہے''۔6

مندرجہ بالا سطور میں جو بات کہی گئی ہے اس کا اطلاق قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں جا بجا نظر آتا ہے۔اول تو یہ کہ ان کے افسانوں میں دیوی دیوتاؤں کے اسطورہ سے مواد اخذ کرنے کے بجائے مصری، یونانی، اور انجیلی روایات کے اساطیری پہلوؤں کو بنیاد بنایا گیا ہے۔اسی لیے ان کے کرداروں کے حرکات وعوامل اور مکالموں کی تہہ تک رسائی کے لیے مختلف اقوام و مذاہب کے اساطیری قصوں سے گہری واقفیت ضروری ہو جاتی ہے۔ان کا افسانہ ''سینٹ فلورا آف جارجیا کے اعترافات'' مختلف النوع پیچیدہ

تجربات کا مجموعہ معلوم ہوتا ہے۔ایسا محسوس ہوتا ہے کہ کوئی خیالی کردار محو خواب اول فول بک رہا ہے اس کے اردگرد کی فضا عجب واہموں سے بھری ہوئی ہے، جس میں زمان و مکاں کی حد بندیاں ٹوٹتی ہوئی نظر آتی ہیں۔لیکن اس افسانے میں مستعمل اساطیری گرہوں کا سرا گرفت میں آنے کے بعد اندازہ ہوتا ہے کہ اس میں ہر شئے کی مقدس اور گہری معنویت ہے اور سارے واقعات معنی خیز کرشموں سے معمور ہیں۔اس میں بعض ایسے جملے ہیں جن کی شمولیت سے افسانہ انتہائی پراثر اساطیری حد انتہا سے متعلق نظر آتا ہے۔مصنفہ نے اس میں عیسٰی علیہ السلام کے معجزہ کا اسطورہ استعمال کر کے ایک مری ہوئی لڑکی سینٹ فلورا کو ایک فرشتے کی کرامات سے زندہ ہوتے ہوئے دکھایا ہے۔انیس برس کی عمر میں اس کا باپ عشق کرنے کی جرم میں اسے ایک خانقاہ میں بند کروا دیتا ہے۔وہاں پر مختلف راہباؤں کے ساتھ رہ کر فلورا بھی عبادت گزار بن جاتی ہے اور گرجستان کی شہزادی کی کرم فرمائی پر جارجیا کے ایک نئے خانقاہ میں راہبہ کے طور پر مقیم ہو جاتی ہے۔رفتہ رفتہ فلورا کی وجہ سے یہ خانقاہ عقیدت مندوں، حاجت مندوں اور حرماں نصیبوں کا معبد بن جاتا ہے۔اس کی دعاوں کی تاثیر سے لوگ فیضیاب ہونے لگتے ہیں۔اور پھر ایک مریض کی تیمارداری کرتے کرتے اس کی بیماری فلورا میں منتقل ہو جاتی ہے جو اسے موت کے منہ میں دھکیل دیتی ہے۔زندہ ہونے کے بعد فلورا اپنے لیے اچھے کپڑے اور ایک دلچسپ مرد کی خواہش ظاہر کرتی ہے۔اس واقعہ میں روز اول کے انسانی تخلیق کا اسطورہ موجود ہے جس کو اس علامت کے طور پر لایا گیا ہے کہ بنی نوع انسان اپنی خواہشات، ذہنی آسودگی کے ذرائع اور مادی حالات کا قیدی ہے۔فلورا کئی سال تک تنہا بے دست و پائی اور نفسیاتی شکست و ریخت کے تجربے سے گزرنے کے بعد حیات آفریں بصیرت سے ہمکنار ہونے کے باوجود اپنی جبلی خواہشات پر قابو نہیں رکھ پاتی۔لہٰذا فلورا کی منت پر ایک سال کی مدت کے لیے ساڑھے تیرہ سو سال پہلے مرے ہوئے شخص فادر گریگری کو زندہ کیا جاتا ہے۔فادر گریگری بھی فلورا کی طرح ہی اپنی فطرت کا تابع ہے سگریٹ نوشی عیاری، مکاری جیسی برائیاں دوبارہ زندہ ہونے کے بعد بھی کرتا ہے۔

اس افسانے میں مذہب کے صوفیانہ اور روحانی پہلوؤں کو دریافت کرنے کے ساتھ دنیا داری کو بھی اجاگر کیا گیا ہے۔

خلاصہ یہ کہ قرۃ العین حیدر کی خلاقانہ صلاحیت کا یہ ایک بڑا کارنامہ ہے کہ انھوں نے ایسے تاریخی واقعات کو افسانے کے قالب میں ڈھال دیا جو عقلی ثبوتوں اور شہادتوں کے بنا پر تسلیم کیے جاتے ہیں۔انھوں نے پراسرار رومان پرور اساطیری پیکروں اور علامتوں کے استعمال سے ناقابل یقین باتوں کو اپنے وسیع تخیل کے ذریعہ نئے تجربوں سے اس طرح ہم آہنگ کردیا کہ وہ قدروں کی تلاش کا ذریعہ بن گئے۔

☆☆

حواشی وحوالے:

1۔ اسطور کی تاریخ،مصنف: کیرن آرم اسٹرانگ،ترجمہ ناصر عباس نیر، مشعل بکس، لاہور پاکستان،۲۰۱۳،ص ۱۷۔۱۸

2۔ روشنی کی رفتار،قرۃ العین حیدر،ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ،۱۹۹۲،ص ۱۱

3۔ ایضاً،ص ۲۰۶

4۔ ایضاً،ص ۲۰

5۔ ایضاً،ص ۲۳

6۔ اساطیر کی جمالیات،ڈاکٹر شکیل الرحمٰن،ص ۷

مرزا حامد بیگ کے افسانوں میں روایت کی بازیافت

جدید اردو افسانہ پر اعتراض ہے کہ اس میں عجز بیان ، بے وجہ علامتوں کے استعمال ،شعور کی رو کو برتنے کی بے جا کوشش،سہل پسندی کی وجہ سے واقعہ اور کردار سے گریز،معنویت پیدا کرنے کے لیے فنی ناواقفیت کی بنا پر مشکل پسندی کی طرف رغبت نے اردو افسانہ کو دوکوڑی کا بنا کر رکھ دیا۔دوسری طرف جدید افسانے کا نقاد جبراً علامت اور چشمہ شعور کی تلاش میں قدری فیصلوں سے اجتناب کرنے لگا جس کی وجہ سے جدید افسانہ قاری سے محروم ہوگیا اور بہت جلد ہی اس کا پہیہ رک گیا۔اس طرح کی نظریات کی وجہ سے جدید افسانہ تحسین و تنقیص دونوں اعتبار سے غیر ناقدانہ رویہ کا شکار رہا۔لہٰذا جدید افسانے پر وارث علوی کی رائے ملاحظہ ہو جو بڑی دلچسپی کا حامل ہے:۔

> ''ایک تو ہمارے نئے افسانے اتنے نحیف ہیں کہ لیتھو کے پتھر تلے ہی دم توڑ دیتے ہیں،اور دوسری طرف علامت اسطور اور چشمہ شعور

کی وہ لن ترانیاں ہیں جو تنقید کے بجائے جواں مرگ کا کتبہ یا تعزیتی مدح سرائی معلوم ہوتی ہیں۔خلاق ذہن کو فیشن پرست ذہن سے الگ کرنے میں جب نقاد سے کوتاہی ہوتی ہے تو ادب میں انارکی پھلتی ہے،اور جدید اردو افسانہ اس انارکی کا شکار ہے"1

لیکن اسی عہد کے آس پاس کے بعض لکھنے والوں نے زبان کو تخلیقی سطح پر برتا،محض تقلید کی بنا پر مشکل ومبہم انداز اختیار نہیں کیا بلکہ موضوع ومواد اور کرداروں کے مزاج کا خیال رکھتے ہوئے زبان وبیان کا استعمال کیا۔اس لیے ان کے افسانوں میں زبان کی پیچیدگی،اسلوب کی تہہ داری،اور تکنیک کا استعمال قاری کے لیے رکاوٹ نہیں بنتی۔بلکہ ایک تربیت یافتہ قاری غور وفکر اور تعبیر وتشریح کے مرحلے سے گزرنے کے بعد افسانے کو سمجھنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ان افسانہ نگاروں میں مرزا حامد بیگ،محمد منشا یاد،خالدہ حسین،غیاث احمد گدی،مشتاق مومن،انور خاں ،سلام بن رزاق اور ساجد رشید وغیرہ قابل ذکر ہیں۔اس عہد کے افسانہ نگاروں کے تخلیقی عمل کے متعلق محمد حمید شاہد رقمطراز ہیں:۔

"لطف یہ ہے کہ اس نسل کے افسانہ نگاروں کے ہاں ردعمل کے بجائے تخلیقی تجربے سے وابستگی کا رویہ سامنے آتا ہے ان افسانہ نگاروں کے ہاں نہ تو افراط ذات ہے نہ ہی زبان میں شعری رموز علائم کا ناروا استعمال۔یہی سبب ہے کہ اس دورانئے میں افسانہ فکشن کی زبان کے لیے نثر کے آہنگ پر اصرار کرتا ہے۔تخلیق پسند افسانہ نگار اس حقیقت کو تسلیم کر کے تخلیقی عمل میں شریک ہوا ہے کہ اسلوب اور زبان کہانی کی کل ہی سے معنویت پاتے ہیں۔معنیاتی گہرائی الگ سے علامت کی چیپی کے ذریعے فن پارے کا حصہ بنائی جائے تو وہ اسے بوجھل اور ناگوار بنا دیتی ہے۔آج کا کہانی لکھنے والا جانتا ہے کہ کہانی کی فضا اور کیفیت کے بغیر افسانے کا کوئی اسلوب نہ تو

جمالیاتی اقدار کا حصہ ہو سکتا ہے نہ اس میں کسی توسیع کا وسیلہ۔تخلیقی افسانہ نگار بیانیہ کی راست ترسیل کے پہلو بہ پہلو متن کی معنیاتی گہرائی کو ایک ساتھ متحرک رکھنے پر قادر ہے یہی سبب ہے کہ ایک نامیاتی وحدت میں ڈھلنے کے بعد اس کے افسانوں کے کردار بھی علامت بن جاتے ہیں اور اس کی فضا بھی۔2

مرزا حامد بیگ کے افسانوں کا جائزہ لیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ ان کے افسانے ان خصوصیات سے متصف ہیں۔اگرچہ زمانی اعتبار سے ان کا شمار آٹھویں دہائی کے لکھنے والوں میں ہوتا ہے جسے جدیدیت کے بعد کا دور کہا جاتا ہے جس میں علامتی اسلوب کے بجائے راست بیانیہ کو ترجیح دی گئی مگر حامد بیگ کے افسانوں میں فنی تشکیلات اور ٹریٹمنٹ وہی ہیں جو جدید افسانوں میں پائے جاتے ہیں،ابہام،علامتیں،استعارے، رمزیت وایمائیت،ٹھوس پن کے بجائے سیال کیفیت وغیرہ سے مل کر ان کی کہانیوں کا خمیر تیار ہوتا ہے۔اس کے ساتھ ساتھ روایت کی بازیافت کی بھی کوشش ملتی ہے،یعنی جدید افسانوں کی طرح عدم تکمیلیت،واقعہ وکردار سے ماوراء،محض تکنیک کے نو بہ نو تجربات کا مجموعہ ہونے کا احساس نہیں ہوتا بلکہ عصری حسیت کا اظہار داستانوی انداز اور نو کلاسیکی و روایتی طرز میں کیا گیا ہے۔اس کی واضح مثال افسانہ"کالی زبان" سے ملتی ہے،اس میں واقعہ کی نوعیت،اور بیان کرنے کا انداز داستانوی ہے افسانے کا مرکزی کردار ابونواس اپنی چچا زاد بہن کے حسن پر فریفتہ ہے جب وہ لڑکی کے یہاں شادی کا پیغام بھیجتا ہے تو یہ شرط رکھی جاتی ہے کہ قبیلہ بنی بکر کی تیز رفتار گھوڑی بطور مہر ادا کرے چنانچہ اپنی محبوبہ کو حاصل کرنے کے لئے ابونواس غلط طریقے سے سادہ دل لوگوں کو دھوکہ دے کر قبیلہ بنی بکر کے ایک قصبہ سے"شبکہ" نامی تیز رفتار گھوڑی کو چرا کر لے آتا ہے۔اس طرح مکر وفریب سے وہ شرط تو پوری کر لیتا ہے مگر شادی نہیں ہو پاتی کیوں کہ وہ اس قابل نہیں رہ جاتا کہ شادی کر سکے۔اس کے کریہہ گناہوں کی وجہ سے ضمیر اسے ملامت کرتا ہے اور وہ اپنے جرم کے

ڈر سے خود کو محفوظ کرنے کے لئے آہنی دیواروں میں مقید کر لیتا ہے۔ اس طرح اس افسانے کا انجام خیر کی فتح اور شر کی شکست پر ہوتا ہے۔ اس میں کرداروں کے نام اور استعمال کئے گئے الفاظ سے داستانوی فضا کا احساس ہوتا ہے اور یہ رنگ اختتام تک پہنچتے پہنچتے مزید گہرا ہو جاتا ہے۔ افسانے کی آخری سطریں ملاحظہ ہوں۔

''داستان گو نے بیان ختم کرنے کے بعد دونوں ہونٹوں پر دھیرے دھیرے اپنی زبان کو پھیرا،، ایک ذرا تامل کیا پھر بولا۔

''ابی طاہر کے خشک حلق کو تر کرنے کی خاطر پانی نہیں لاؤ گے'' 3

اس میں افسانہ نگار کی فنی پختگی اس طرح پوشیدہ ہے کہ ابتدا سے لے کر وسط تک کہیں اس بات کا احساس نہیں ہونے دیا کہ افسانے کا واحد متکلم راوی خود ابی طاہر ہے جسے ابونواس نے دھوکہ دے کر گھوڑی حاصل کی ہے۔ بلکہ افسانے کے آخر میں واضح ہوتا ہے افسانے کا یہی کردار ابی طاہر ہی راوی بھی ہے۔ یہ مصنف کا کمال ہے کہ بخوبی اس نے ایک ہی شخص کو دو حیثیتوں سے متعاف کرایا۔

''مٹی کا زنگ'' کا مرکزی کردار ایک مردہ شخص ہے جو اسٹیشن پر لاوارث پڑا ہوا ہے لیکن وہ سب کچھ دیکھ سکتا ہے۔ یہ استعارہ ہے ان بے ضمیر لوگوں کا جو اس دنیا میں بے بس اور کمزور لوگوں کو دیکھ کر نظر انداز کر جاتے ہیں اور اس قدر خود غرض و بے ضمیر ہو گئے ہیں کہ ایک مردے تک کو نظر انداز کر کے گزر جا رہے ہیں گویا مذہبی و تہذیبی تمام قدریں نیست و نابود ہو چکی ہیں اس افسانے کی خوبی یہ ہے کہ اس میں پراسرار ماورائیت کے ساتھ واقعیت کا پہلو نمایاں ہے۔ اور کرداروں کی پیشکش کے حوالے سے دیکھا جائے تو ایک نئے تجربے کا احساس بھی ہوتا ہے جس میں جدت کے ساتھ روایت کی بازیافت بھی موجود ہے۔ وہ اس طرح کہ علامتی پیرایہ میں سہی واقعہ اور کردار کو برقرار رکھا گیا ہے۔ اور گاہے گاہے مناسب مکالموں کا بھی استعمال ہے۔

اسی طرح افسانہ ''رات کا جادو'' میں رات کے وقت چلتی ہوئی ٹرین کے ایک

ڈبے کے مسافروں کی مختلف حالتوں کا بیان نہایت ہی سادہ انداز میں کیا گیا ہے لیکن اس سادگی میں بھی ابہام اور تہہ داری ہے، رات کی مناسبت سے ہر چیز دھندلی اور غیر واضح ہے۔ یہاں تک کہ وہ لڑکی جو زنانہ ڈبے سے نکل کر مردوں کے ڈبے میں آ گئی ہے اور مردوں کے توجہ کی مرکز بنی ہوئی ہے افسانے کا مرکزی کردار جو ایک نوجوان ہے اس سے بے نیاز سو رہا ہے اچانک اس کی آنکھ کھلتی ہے تو دیکھتا ہے کہ زنانہ ڈبے سے اس طرف آنے کا کوئی راستہ نہیں ہے وہ حیران ہوتا ہے کہ شاید وہ خواب دیکھ رہا تھا۔ آخر اسٹیشن پر اترنے کے بعد پھر اسی شبیہ کی عورت اسے نظر آتی ہے تب اسے اس بات کا یقین ہوتا ہے کہ واقعی وہ سب خواب یعنی رات کا جادو تھا۔ اس مرحلے پہ آ کر قاری بھی چونک سا جاتا ہے۔ جیسا کہ افسانے کے بعض سطروں سے مترشح ہوتا ہے۔

''ہاں تو تیسری پور کے اندر رات پھیلی ہوئی ہے اور مرد ہی مرد بھرے ہیں۔ یکایک باہر کے زنانہ ڈبے سے ایک لڑکی ادھر لڑھک آتی ہے۔ لڑکی نے دھیرے دھیرے پہلو بدلا اور سب نے دیکھا کہ اس کی کمر پر تنی ہوئی قمیص کے بڑے سرخ پھول اونگھ رہے ہیں۔۔

اور وہ یہ دیکھ کر حیران ہوا کہ برابر کے زنانہ ڈبے سے اس طرف لڑھک آنے کو سرے سے کوئی راستہ ہی نہیں۔۔۔ کیا اس نے کوئی خواب دیکھا ہے۔ اس نے ماتھے تک ہاتھ لاتے اور سر کو جھٹکتے ہوئے سوچا۔۔

اسٹیشن گہری دھند میں ڈوبا ہوا تھا۔ وہ جب اترا ہے تو اس نے دیکھا کہ بہت سے کچی نیند سے جاگے ہوئے مرد عورتیں اور بچے برابر کے ڈبے میں چڑھنے کی کوشش کر رہے تھے۔ اس طرف جہاں دیہاتی وقت گزاری میں مصروف رہے۔ وہ خود ابھی ابھی جس دروازے سے اترا تھا، اس کی طرف لپک جھپک بڑھتی ہوئی خاتون کو اس نے

دیکھا ۔۔۔اس کے دیکھتے دیکھتے وہ لچکتی ہوئی پائیدان تک گئی
۔۔اس کے کندھے جلدی میں چلنے کے سبب جھکے ہوئے تھےاوراس
کے کمر پرتنی ہوئی قمیص کے بڑے سرخ پھول روئے روئے سے جیسے
آنکھیں مل رہے ہوں۔
وہ اپنی سرخ انگارہ آنکھوں کوملتا ایک لحظہ ٹھٹکا۔
اس لڑکی کوکہیں دیکھا ہے۔
اس نے ماتھے تک ہاتھ لاتے اورسر کوجھٹکتے ہوئے سوچا۔وہ چندلمحوں
کورکا بھی۔لیکن وہ جلدی میں تھا اور اسے کچھ یادنہیں آرہا تھااور
اسٹیشن پر دھند گہری تھی اورلوگوں کا شور۔4

اس افسانہ کی پر اسرار اور تحیر خیز فضا سے قاری کے تجسس میں اضافہ ہوتا ہے مگراس میں تحیر نہ توکسی مقصد کے حصول کے لیے ہےاور نہ ہی فنی حربے کے طور پر بلکہ اس اسلوب کو اختیار کرنا موضوع کا تقاضہ معلوم ہوتا ہے ۔اگرکسی اور اسلوب میں ہوتا تو معاشرے کی بے سروسامانی اورایک کردار کی خواب آگیں کیفیت کا تاثر اتنا گہرا ہوناممکن نہ ہوتا۔اس افسانے کے کردار کے اعمال وافعال میں وہ منطقیت تونہیں ہے جوترقی پسند افسانے میں پیش کردہ کرداروں کی تھی تاہم یہ کردارقدرے متوازن رویوں کا حامل ہے۔ کم ازکم اس کردار میں وہ اضطراب نہیں جو''سلیماں سر بہ زانو اورسبا ویراں''(قمر احسن) ''اقلیما سے پرے''(اکرام باگ)''کہانی درکہانی''(حمید سہروردی)وغیرہ کے کرداروں میں موجود ہے۔اس کے علاوہ مرزا حامد بیگ کے کئی افسانوں میں اسلوب کی نئی جہتوں میں روایت کی بازیابی دیکھی جاسکتی ہے مثلاً برج عقرب،دھوپ کا چہرہ،نیند میں چلنے والالڑکا اور واپسی وغیرہ۔

مرزا حامد بیگ کے افسانے یک رنگی و یک جہتی کے عیب سے پاک ہیں کیوں کہ وہ موضوع سے زیادہ اسلوب اور تکنیک پر زور دیتے ہیں اور بیانیے میں نئے امیجز و

استعاروں کے ساتھ روایتی رنگ کوبھی باقی رکھتے ہیں مثلاً افسانہ''واپسی''میں تصویر کے رنگوں کے ذریعہ حالات وکیفیات اورتاثرات کوبیان کیا ہے۔اسی طرح ان کے کئی افسانے تاریخی واقعات کے پس منظر میں عصری حسیت اورنسلی کرب کوپیش کرتے ہیں۔حامد بیگ کے افسانوں کے اسلوب کے سلسلے میں فضیل جعفری لکھتے ہیں:۔

''مرزا حامد بیگ کے افسانوی ادب میں آج بھی ندرت وتنوع کی
جلوہ سامانیاں ملتی ہیں،اس کا ایک بڑا سبب یہ ہے کہ ان کا تخلیقی
مزاج بیک وقت کلاسیکی بھی ہےاورجدید بھی۔''5

مرزا حامد بیگ کوکلاسیکی ان معنوں میں کہا جاسکتا ہے کہ وہ جدیدیوں کے برعکس ایسی زبان استعمال کرتے ہیں جس کی ترسیل میں دشواری نہیں ہوتی اور بیانیہ کا لطف برقرار رہتا ہے ۔اس کے علاوہ حتی الامکان علت ومعلول کی بنیاد پر پلاٹ استوار کرتے ہیں جو جدید افسانوں میں نہ کے برابر ہے ۔لیکن واضح رہے کہ یک رخے اور سطحی بیانیہ سے بھی گریز کرتے ہیں ۔ان کے افسانوں میں زبان کا برتاؤ ایسا ہوتا ہے کہ ایک سے زیادہ مفاہیم برآمد ہوسکیں۔اس ضمن میں ان کا افسانہ''آوازیں''قبل ذکر ہے ۔افسانے کی ابتدائی دو سطریں ہی قاری کواخذ معنی کے کشمکش میں مبتلا کردیتی ہیں کہ وہ ان دوسطروں کا سرا کس سے جوڑے۔تجسس وتحیر افسانہ کے آخر تک موجود رہتا ہےلیکن پورا افسانہ پڑھنے کے بعد معنی کی طرفیں کھلنے لگتی ہیں ۔واقعہ کچھ یوں ہے کہ افسانے کا واحد متکلم ہی اس افسانہ کا مرکزی کردار ہے جوڈاکٹر ہے۔آفس سے لوٹتے ہوئے ایک دن راستے میں ایک بوکھلایا ہوا بچہ اس کا راستہ روک کر کہتا ہے کہ اگر آپ ڈاکٹر ہیں تو میرے ساتھ چلیں ،ڈاکٹر جب وہاں پہنچتا ہےتو ایک عورت بستر مرگ پر پڑی ہوئی ملتی ہے،وہ اس کے لیے دوائیاں تجویز کر کے چلا جاتا ہے۔اچانک ایک دن آفس سے واپسی کے بعد ڈاکٹر کومحسوس ہوتا ہے کہ اس کا کوئی کام ادھورا رہ گیا۔لہذا وہ گھر کی تمام چیزوں کا جائزہ لینے کے بعد پھر بوجھل قدموں کے ساتھ آفس بھی جاتا ہے مگراسے کچھ سمجھ میں نہیں آتا۔یادداشت پر بہت زور دینے پر بھی کچھ

یادنہیں ۔یکا یک اس کا قدم ریس کورس یعنی اس بیمار عورت کی کوٹھی کی طرف اٹھ جاتا ہے ،وہاں پہنچنے پر گیٹ کیپر آگاہ کرتا ہے کہ یہاں چوبیس برس سے میرے علاوہ کوئی نہیں آیا ہے۔لیکن بضد ہوکر وہ حویلی کے اندر داخل ہو جاتا ہے ایک خالی کمرے میں تپائی پر اسے اپنے ہاتھ کے علاوہ اسے کچھ نہیں ۔مگر ایک باشعور اور تعلیم یافتہ شخص ہونے کی وجہ سے وہ مابعدالطبیعاتی باتوں پر یقین نہیں کرسکتا ہے تاہم اس کے ساتھ جو واقعہ پیش آتا ہے اس کی بنا پر وہ کہتا ہے۔''نئی نسلیں اپنے بڑے بوڑھوں سے۔سنتی آئی ہیں کہ ایسا ہوتا ہے۔کب ہوتا ہے؟ کیوں کر ہوتا ہے؟ کچھ پتا نہیں ۔بس ہوتا ہے کوئی پکارتا ہے۔اور صدیوں کے پھیلاؤ میں یوں ہی لمحہ بھر کے لیے وقت کروٹ لیتا ہے اور بس ۔ہم آواز کے رخ پر سفر کرتے ہوئے کہیں سے کہیں نکل جاتے ہیں ۔اس روز بھی کچھ یہی ہوا۔''(آوازیں)اس کردار کے تمام رویوں کا تجزیہ کرنے کے بعد اندازہ ہوتا ہے کہ وہ لاشعوری طور کچھ واقعات و حادثات کو ذہن میں محفوظ رکھے ہوئے ہے اسی لیے ایک باشعور انسان کی زندگی گزارنے اور مہذب معاشرے میں رہنے کے باوجود کبھی کبھی لاشعور کی اتباع میں مصروف ہو جاتا ہے۔مصنف کی خوبی یہ ہے کہ ایک شخص کی ایسی نفسیاتی پیچیدگی کو گرفت میں لے کر پلاٹ تیار کیا ہے جو اوروں میں بھی ہوسکتی ہے۔وہ ہیں ایسے لوگ جو انسانی رشتوں کے معاملے میں سنجیدہ جذبات رکھتے ہیں ۔دوسری اہم خوبی یہ کہ وضاحت وصراحت سے اجتناب کرتے ہوئے چند لفظوں اور جملوں سے قاری کو متن تک رسائی کا ذریعہ فراہم کر دیا ہے۔ حامد بیگ کی اسی خصوصیت کے پیش نظر سجاد باقر رضوی لکھتے ہیں؛۔

> ''حامد بیگ کے افسانوں میں تکنیک اور اسلوب خود موضوع ہے۔وہ کسی موضوع پر افسانے نہیں لکھتے البتہ ان کے افسانوں میں موضوع ڈھونڈھا جا سکتا ہے۔ان افسانوں کی ایک اور خصوصیت وقت کو مختلف صورتوں میں برتنے کی ہے کبھی کبھی ایسا ہوتا ہے کہ وہ زمانی حدود اور نقطوں کو ملانے والی منطق سے کام ہی نہیں لیتے۔ماضی حال

> اور مستقبل کا منطقی تصور وقت کے ساتھ ہمارا ذہنی تعلق قائم کر دیتا ہے۔
> اور اس حوالے سے ہم گرد وپیش کی دنیا اور خود اپنی ذات سے ایک قابل فہم رابطہ قائم کر لیتے ہیں۔''6

مندرجہ بالا اقتباس میں حامد بیگ کے افسانوں کی جو فنی خصوصیات بیان کی گئی ہیں انھیں ''زمین چلتی ہے، پارس پتھر، دھوپ کا چہرہ، بات، نیند کے ماتے وغیرہ میں دیکھا جاسکتا ہے۔اس کے علاوہ ان کے افسانوں کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ کرداروں کی بھرمار نہیں ہے صرف ایک مرکزی کردار اور کبھی کبھی چند ذیلی کرداروں کے اردگرد واقعہ کا خاکہ تیار ہو جاتا ہے۔

خلاصہ یہ کہ مرزا حامد بیگ کے افسانے اس لحاظ بڑی اہمیت کے حامل ہیں کہ دوسری تمام خصوصیات کے ساتھ ساتھ انھوں نے اپنے مخصوص اسلوب کے ذریعہ اردو افسانے کے روایتی طریقہء کار کو دوبارہ زندہ کیا، نہ صرف مختلف پہلوؤں سے حقیقت کا ادراک کیا بلکہ اپنے ذاتی ردعمل کو آفاقی صورت عطا کر کے افسانے کی صورت میں علامتی و استعاراتی پیرایہ میں پیش کیا۔ان کے بعض افسانوں کی تہہ میں اخلاقی اصلاح کا رویہ بھی برسر کار رہوتا ہے مگر ان میں جذباتیت کی آمیزش نہیں ہوتی بلکہ اس رویے کی وجہ سے جدید طرز اور روایتی بیانیہ متوازی خطوط پر چلنے لگتے ہیں۔ ☆☆

حواشی وحوالے:

1۔ بت خانہ چین، وارث علوی۔ گجرات اردو ساہتیہ اکیڈمی، ۲۰۱۰، ص: ۵۳۰،
2۔ اردو افسانہ: صورت و معنیٰ، محمد حمید شاہد۔ براؤن بک پبلیکیشنز، ص: ۱۸۶، نئی دہلی، ۲۰۱۵۔
3۔ جانکی بائی کی عرضی، مرزا حامد بیگ، دوست پبلی کیشنز، کراچی، ۲۰۱۱، ص ۱۳۲
4۔ تار پر چلنے والی، مرزا حامد بیگ۔ ۲۰۰۵، ص، ۳۸

5۔ جانکی بائی کی عرضی، مرزا حامد بیگ، ص۱۸
6۔ گمشدہ کلمات، مرزا حامد بیگ، دوست پبلی کیشنز، کراچی، ۲۰۰۲، ص۱۱،

شموئل احمد کے افسانوں میں سائنسی اصطلاحات

جدید دور میں سائنس اور ٹکنالوجی کے عروج نے پوری دنیا پر قبضہ کرلیا ہے۔ خلائی سرگرمیوں سے لے کر زمین کے اندر تک کی معلومات کے لیے ٹکنالوجی کا استعمال ہو رہا ہے۔ اس لیے ادب میں سائنس کے عناصر کا پایا جانا کوئی حیرت انگیز بات نہیں ہے۔ پوری دنیا کے تقریباً ہر خطے میں ٹیلی ویژن کی رسائی ہو چکی ہے۔ فلموں میں استعمال ہونے والی تکنیک کا استعمال کئی افسانوں میں کیا گیا ہے۔ کولاژ، فوٹو گرافی کی تکنیک اور چہرے کے تاثرات کو لفظوں کے ذریعہ بعینہ بیان کر دینا وغیرہ۔ پہلے جن چیزوں کو ہم کتابوں میں پڑھتے تھے انھیں اب ہم باقاعدہ ٹی وی کے اسکرین پر دیکھ سکتے ہیں۔ شاید اسی لیے جدید افسانوں میں بیانیہ کی تکنیک پر زیادہ زور دیا جا رہا ہے۔ میڈیا اور انٹرنیٹ کی دنیا میں ہونے والی تمام باتیں مکالموں کے ذریعہ یا پھر بیانیہ کے ذریعے معاصر افسانوں میں نظر آنے لگیں ہیں۔ اس لیے اب یہ کہا جا سکتا ہے کہ:

''ادب ہی کی طرح سائنس بھی انسان کی تخلیقی قوتوں کے اظہار کا ایک پہلو ہے۔''[1]

ادب اور سائنس کے طریقۂ فکر و عمل اور منقلب ہونے کے عمل پر غور کیا جائے تو دونوں میں بڑی مماثلث نظر آتی ہے۔ دونوں کا کام تحقیق ہے۔ غور و فکر، مشاہدے اور مطالعے کی حد تک پہنچ کر دونوں مل جاتے ہیں، خاص طور پر افسانے کی داخلی سرشت میں جو عناصر شامل ہیں کم و بیش سائنسی مطالعہ کے اجزا میں بھی وہی عناصر پائے جاتے ہیں۔ مثلاً مشاہدہ، سوالات، دعوے، تجربے اور آخر میں نتیجہ یا فیصلہ وغیرہ۔ کوئی بھی افسانوی تخلیق انھیں تمام process سے گزر کر ایک مناسب شکل اختیار کرتی ہے۔ چونکہ افسانہ میں زندگی کی عکاسی ہوتی ہے اس لیے میں اس میں مکالمہ اور دوسرے عناصر پر بھی گفتگو ہوتی ہے۔ انسانی دنیا میں بیانیہ کو ایک خاص مرتبہ حاصل ہے اس لیے سائنس میں بھی مشاہدے کو باقاعدہ طور پر ریکارڈ کرنے کے لیے بیانیہ کا ہی استعمال کیا جاتا ہے۔ chemistry، ecology، Astrology یا دوسرے شعبے میں جو تجربات کیے جاتے ہیں ان کو ریکارڈ کرنے کا عمل برسوں سے جاری ہے، مثلاً BC 200 میں چینیوں نے سورج اور چاند گرہن کے اوقات اور مقامات کو باقاعدہ طور پر ریکارڈ کر کے محفوظ کر رکھا تھا جس کا بعد میں مطالعہ کر کے مستقبل میں ہونے والے گرہنوں کی پیشن گوئی کی گئی۔ اسی طرح قدیم ماہرین فلکیات نے تجربے کر کے کہ آسمان میں ستاروں اور سیاروں کی گردش کو، واقعات کے وقت اور مقام وغیرہ کو قلم بند کیا تھا جس کو علم ہیت اور علم نجوم کے ماہرین نے استعمال کیا۔ بیانیہ کی جتنی کارگزاری سائنس میں ہے اس سے کہیں زیادہ فکشن میں ہوتی ہے، بلکہ یہ کہا جائے کہ بیانیہ کی تکنیک اردو افسانے کا طرۂ امتیاز ہے تو زیادہ صحیح ہوگا۔ اس کے ذریعے انسانی زندگی کے تمام تجربات اور باطن کی نفسیات کو فنکارانہ انداز میں پیش کیا جاتا ہے اس ضمن میں شمس الرحمٰن فاروقی رقم طراز ہیں:

بیانیہ چاہے جتنا بھی خیالی اور غیر واقعی ہو اس کی تعبیر میں دنیا کے حقیقی

اور واقعی قضایا کی طرف کھینچتے لے جاتی ہے۔ بیانیہ کو انسانی دنیا میں
کچھ ایسا مرتبہ حاصل ہے کہ اسے پڑھتے وقت ہمیں بار بار پوچھنا پڑتا
ہے کہ اس واقعہ کی، اس منظر کی، اس کردار کی معنویت انسانی دنیا کے
لحاظ سے کیا ہے، یہ بات اس طرح کیوں انجام پذیر ہوئی؟ فلاں
کردار نے فلاں قدم کیوں اٹھایا؟۔۔۔۔۔فکشن کی ایک بڑی قوت
یہ ہے کہ وہ قاری کو انسانی اور دنیاوی سطح پر گرفت میں لے لیتا
ہے۔لہٰذا فکشن کی تعبیر کو علمیاتی ہونا ہی پڑتا ہے۔''2

اس اقتباس سے یہ بات بخوبی واضح ہوجاتی ہے کہ فکشن کی بنیاد اب محض تخیل وتصور پر نہیں رکھی جاتی بلکہ اس میں بھی سائنس کی طرح ہر چیز کی بنیاد تجربہ پر استوار کی جاتی ہے، جس کے متعلق مصنف سے قاری سوال کرسکتا ہے۔اتنا ضرور ہے کہ موقع محل کے اعتبار سے اس کے معانی ومفاہیم اور تعبیر میں تبدیلی پیدا کرنے کی گنجائش ہوتی ہے جو کہ سائنس میں نہیں ہے۔مابعد جدید تھیوری کو پیش کرنے والا لیوتارڈ کا خیال ہے کہ سائنسی روایت کو اپنی استناد کی توثیق کے لیے بیانیہ کے وجود کی ضرورت ہے۔کیا صحیح ہے، کیا غلط ہے اس کی تصدیق کے لیے بیانیہ کا تناظر اور حوالہ ضروری ہے دوسرے لفظوں میں بیانیہ ہی وہ کسوٹی ہے جس پر سائنسی روایت کی صحت اور عدم صحت کی بنیاد رکھی جاتی ہے۔

۱۹۸۰ کے بعد کے افسانوں کا جائزہ لیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ اس میں علمی، اخلاقی، سیاسی، سماجی اور سائنسی ڈسکورس نہ صرف ایک دوسرے کے قریب آگئے ہیں بلکہ ان میں اشتراک واتحاد کا عمل بھی پیدا ہوگیا ہے۔چونکہ جدید دور کی ہر شے کا مرکز ٹکنالوجی پر ہے اس لیے اردو افسانہ نگار بھی اس سے خاطر خواہ فیض اٹھا رہے ہیں۔اب سائنس میں استعمال ہونے والی اصطلاحیں اور الفاظ افسانے کے اسالیب میں داخل ہوچکے ہیں۔بظاہر تو سائنس، آرٹ، اخلاقیات، مذہبیات، کے اسالیب الگ الگ ہیں مگر معاصر افسانے میں سب یکجا ہوگئے ہیں۔اس ضمن میں شموئل احمد کے افسانے قابل ذکر ہیں۔انھوں نے)

The Study of Science)Astronomy علم ہیت کے مطالعہ کے ذریعہ اردو افسانہ کو ایک نئے اسلوب سے متعارف کرایا ہے، اور علم نجوم میں استعمال ہونے والی اصطلاحات کو اپنے بعض افسانوں میں بڑی ہی خوبی سے داخل کیا ہے۔اس طریقۂ کار سے ان کے افسانے ایک جمالیاتی حس میں تبدیل ہوکر علامت واستعارے کی صورت میں سامنے آئے ہیں، جن میں ایک نیا سائنسی تجربہ اور نئی جہت بھی کارفرما دکھائی دیتی ہے۔ افسانہ ''مصری کی ڈلی'' سے یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے:

راشدہ پر ستارہ زھرہ کا اثر تھا۔۔۔وہ عثمان کے بوسے لیتی تھی۔۔
راشدہ کے رخسار ملکوتی تھے۔۔۔ہونٹ یاقوتی۔۔۔اور ستارو زہرہ
برج حوت میں تھا۔اور وہ سنبلہ میں پیدا ہوئی تھی۔3

''مصری کی ڈلی'' میں مرکزی کردار راشدہ کی خوبصورتی کو بیان کرنے کے لیے روایتی افسانوں کے برعکس گل وگلاب، یا پنکھڑی سے تشبیہ دینے کے بجائے اس پر ستارہ زہرہ کا اثر دکھایا گیا ہے۔ستارہ زہرہ کی خصوصیات جاننے کے لیے اس ستارے کے بارے میں سائنس کی طرف رجوع کرنا پڑتا ہے، چونکہ یہ بات عام ہے کہ زہرہ صبح کا ستارہ ہے یونان والوں نے اس کی خوبصورتی سے متاثر ہوکر اس کا نام Venus رکھا تھا جو ان کی دیومالا میں خوبصورتی کی دیوی تصور کی جاتی ہے۔لیکن اس سے آگے کی معلومات سائنس فراہم کرتی ہے، جیسے اس کی رفتار، اس کا رنگ، اس کی کشش وغیرہ۔افسانے میں بیان کردہ واقعات کے پس منظر میں اگر راشدہ کے عادات واطوار اور فطرت کا موازنہ ستارہ زہرہ کی خصوصیات سے کیا جائے تو بہت سی مماثلتیں سامنے آتی ہیں۔مثلاً راشدہ کی طبیعت میں نرمی اور زہرہ ستارہ پر گرمی کی کمی، راشدہ کی خوبصورتی اور کشش کے مقابلے میں ستارہ زہرہ میں Maganative power کی شدت وغیرہ۔یہ وہ داخلی خصوصیات ہیں جو افسانے کے کردار اور سیاروں کے اوصاف میں ہم آہنگی پیدا کرتی ہیں۔

ماہرین فلکیات کا مشاہدہ ہے کہ زہرہ کی چال ایک سی نہیں ہوتی یہ عام طور پر پچھم

سے پورب کی طرف چلتا دکھائی دیتا ہے۔ مگر کبھی کبھی رک کر پیچھے کی طرف مڑتا ہوا بھی دیکھا گیا ہے، پھر اچانک ہی وہ واپس ہونے لگتا ہے۔کم وبیش اس طرح راشدہ بھی کبھی اپنے پڑوسی الطاف کی طرف مائل ہوتی ہے اور پھر کبھی اپنے شوہر کی طرف پوری طرح متوجہ ہونے کے باوجود شوہر کی الجھن کا ذریعہ بنتی جاتی ہے۔

دوسری بات یہ کہ اس میں الطاف کو جسے راشدہ کا شوہر عثمان اپنا رقیب سمجھتا ہے اس کو زحل سے تشبیہ دی گئی ہے زحل ستارے کے بارے میں علم ہیئت کے ماہرین نے یہ معلومات فراہم کی ہے کہ اس کی رفتار سست ہوتی ہے اور اس کا رنگ کچھ پیلا سا نظر آتا ہے، اس لیے نجومی اسے نحوست کی علامت مانتے ہیں۔اس ستارے کے تعلق سے یہ بھی کہا جاتا ہے کہ جن لوگوں کی جنم کنڈلی میں زحل کا دخل ہوتا ہے اس کی قسمت اس کے موافق نہیں ہوتی۔

شموئل احمد کو اس اعتبار سے انفرادیت حاصل ہے کہ انھوں نے پہلی بار باقاعدہ ستاروں کی سائنس کا مطالعہ کر کے اپنے افسانوں میں اس کا تخلیقی اظہار کیا ہے۔ستاروں کے حوالے سے اس طرح کی باتیں یوں تو بظاہر ضعیف الاعتقادی اور توہم پرستی پر مبنی معلوم ہوتی ہیں، مگر یہ بھی حقیقت ہے کہ Astrology سے واقفیت کے بغیر قاری اس نوع کے متن کو اچھی طرح سمجھنے اور پورے طور پر لطف اندوز ہونے سے قاصر رہے گا۔اس اقتباس کو غور سے پڑھنا چاہیے۔

''اس نے پہلی بار دیکھا کہ چھگمانس چھت کی منڈ پر بیٹھا اس کو پکار رہا ہے اس کے ناخن کرکس کے چنگل کی طرح بڑھ گئے۔وہ بیل کی مانند گھانس کھا رہا ہے۔اور اس پر پانچ سال گزر گئے۔ اس نے جیوتشی سے خواب کی تعبیر پوچھی جیوتشی نے خواب کو نحس بتایا اور اس کا زائچہ کھینچا۔ ملتانی کی پیدائش برج ثور میں ہوتی تھی اور طالع میں عقرب تھا زحل برج دلو میں تھا لیکن مریخ کو سرطان میں زوال تھا

مشتری زائچہ کے دوسرے خانے میں تھا۔اس کی نظر نہ زحل پر تھی نہ مریخ پر عطاء، شمس اور زہرہ سبھی جواز میں بیٹھے تھے۔''4

مندرجہ بالا اقتباس میں افسانہ ''چھگمانس'' کے مرکزی کردار کپور چند ملتانی کے خواب اور اس کی تعبیر کو بیان کیا گیا ہے۔اس سے ایک ایسے کردار کی تصویر ابھرتی ہے جو توہم پرست ہے۔اور یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ اس کی قسمت کے ستارے اس کے خلاف ہیں ''مگر مشتری زائچہ کے دوسرے خانے میں تھا'' اگر اس جملے میں اور جیوتش کی تعبیروں میں سائنسی وجہ تلاش کی جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ مشتری ستارے کی چمک بہت زیادہ ہوتی ہے اور دوسرے سیاروں کی بہ نسبت اس کی رفتار بھی تیز ہوتی ہے۔اس لیے اسے lucky تصور کیا جاتا ہے یہی وجہ ہے کہ مشتری ستارہ زائچہ کے دوسرے خانے میں ہے۔ چوں کہ ستارے اس کی قسمت کے خلاف گردش کر رہے ہیں اس لیے مشتری جو کہ خوش بختی کی علامت ہے اس کی کنڈلی کے دوسرے خانے میں ہے اور مشتری کی نظر زحل اور مریخ پر اس لیے نہیں ہے کہ ماہر فلکیات بتاتے ہیں کہ مشتری سیارہ ہمیشہ بادلوں سے ڈھکا رہتا ہے۔اس لیے اس کی روشنی دوسرے سیاروں پر کم پڑتی ہے جب کہ زحل مشتری سے بہت قریب تر سیارہ ہے۔

اسی طرح ''عنکبوت'' میں شموئل احمد نے انٹرنیٹ کی دنیا میں ہونے والی گمراہ کن حرکتوں کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے، جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ترقی یافتہ اور ترقی پذیر معاشروں میں بظاہر تو تعلقات میں بہت قربت ہے مگر حقیقتاً فاصلے بڑھ گئے ہیں۔سائبر کی حیرت انگیز دنیا جس میں سائنس کی عنایتوں سے مختلف طرح کے سوفٹ ویر install کر دیے گئے ہیں، جن کی مدد سے Communication آسان تو ہو گیا ہے مگر اس کے ساتھ ساتھ انسانی قدریں منتشر ہو کر خاک میں بکھر گئی ہیں۔

خلاصہ بحث یہ کہ سائنسی حقائق نے افسانوی ادب کے دائرے کو وسعت بخشی ہے اور تخلیق کے جدید شعور کو پروان چڑھایا ہے۔جس کے نتیجے میں افسانوی موضوعات

میں بھی تنوع آیا ہے اور نئے نئے اسالیب اور مختلف طرح کی تکنیکوں کے استعمال کی راہیں بھی کھلی ہیں۔تاہم سائنسی حقائق اوران کی اصطلاحوں کو پیش کرنے میں افسانہ نگار کو بہت سے مسائل کا سامنا ہوتا ہے جن میں بطور خاص زبان کا مسئلہ اہم ہے کہ وہ افسانے کی بُنت میں اسے کس طور پیش کرے۔ فی الوقت یہ شموئل احمد کا امتیاز ہے کہ انھوں نے سائنسی اصطلاحات اوران کی معلومات کو بڑے سلیقے سے اپنے افسانوں کا حصہ بنایا ہے۔

☆☆

حواشی وحوالے:

1۔ سائنس کیا ہے،اظہاراثر،ص۸، ۱۹۹۳۔
2۔ قرات ،تعبیر،تنقید۔شمس الرحمٰن فاروقی ،مشمولہ متن کی قرأت،صغیرافراہیم،ص ۳۲، ۲۰۰۷۔
3۔ عنکبوت،شموئل احمد،ص۷۷،۲۰۱۰۔
4۔ عنکبوت،شموئل احمد،ص۱۲۶،۲۰۱۰۔

خواتین افسانہ نگاراورذکیہ مشہدی

بیسویں صدی کا نصف اول سیاسی وسماجی اعتبار سے بڑے ہیجان وانقلاب کا دور تھا۔نئے خیالات ، نئے علوم اورنئی ایجادات نے دنیا کے ذہنی، اخلاقی اور مذہبی حالات میں زبردست تبدیلیاں پیدا کردی تھیں۔نئے حالات نے انسان کواپنے بارے میں سوچنے پر مجبور کر دیا تھا۔انسان پہلے کی طرح نہیں رہا بلکہ ظاہر میں کچھ اور باطن میں کچھ اور ہی ہو گیاان تمام تبدیلیوں کا اثر ادب میں بھی ظہور پذیر ہوا۔فرد کی ظاہری وفکری کاوش کو جذب کرنے کے ساتھ ساتھ باطنی الجھنوں اور پیچیدگیوں کو بھی ٹٹولنے کی کوشش کی جانے لگی۔ چنانچہ دوسری زبانوں کی طرح اردوادب میں بھی فرائڈ کے تحلیل نفسی کا نظریہ عام ہو گیا اس نظریہ کا عمل دخل اردو افسانے میں بھی نمایاں طور پر نظر آیا۔منٹو، بیدی، کرشن چندر اور عصمت چغتائی وغیرہ نے فرائڈ کے نظریہ کے اثر سے اپنے کرداروں کی ذہنی کشمکش اوران کہی حقیقتوں کا پردہ فاش کیا اور بیسویں صدی کی پرزور سیاست نے انسانوں کو مختلف طرح کے مسائل میں الجھا رکھا تھا اس لیے معاشی حالات بھی بد سے بدتر ہوتے جارہے تھے چنانچہ افسانہ نگاروں نے مادی حالات کی بہتری کے لیے معاشی مسائل کو اہمیت دی اس طرح بیشتر فنکاروں کا رجحان مارکسزم کی طرف بڑھنے لگا اور انھوں نے معاشرے کے

متعلق مارکس کے بنیادی نظریے کو اہمیت دے کر یہ ثابت کیا کہ پیداوار کے مادی وسائل سیاسی اور سماجی زندگی کے عمل کو منضبط کرتے ہیں۔اس دور کی افراتفری کو مختصر افسانے میں سمیٹنے کے لیے موضوع سے زیادہ کردار وضع کرنے میں غور وفکر کی ضرورت محسوس ہوئی۔اگر اس عہد کے پورے افسانوی ادب کا جائزہ لیا جائے تو مرد افسانہ نگاروں کی تحریروں میں تو کرداروں کی نفسیاتی پیچیدگیوں اور ذہنی رویوں پر کیے گیے تجزیاتی افسانے مل جاتے ہیں مگر عصمت چغتائی کو مستثنیٰ کر کے خواتین افسانہ نگاروں کے یہاں تخیل وتصور کی فضاؤں سے باہر نکلنے، حقیقی واقعات کی ٹھوس سرزمین پر قدم رکھنے اور ہنگامی حالات سے آنکھیں چار کرنے کا عمل دکھائی نہیں دیتا۔

عصمت کے بیباک اسلوب ورویے اور اس دور کے ہنگامی حالات کا یہ اثر ہوا کہ دوسری لکھنے والیوں نے بھی ذہنی واعصابی الجھنوں کے شکار کرداروں کو افسانے میں جگہ دینے کی ہمت کی۔ورنہ اس سے پہلے وہ نہ تو نفسیاتی وجنسی موضوعات کو ہاتھ لگاتی تھیں اور نہ ہی ان کی تحریروں میں کوئی ایسا موضوع زیر بحث آتا تھا جو سماجی مسائل کی شدت اور فکر و شعور کی پیچیدگیوں سے تعلق رکھتا ہو۔اسی لیے ان کی تحریروں کو محض رومانی اور سطحی کہہ کر نظر انداز بھی کیا گیا۔عصمت سے پہلے اگر افسانوی ادب کے منظرنامے پر خواتین کا نام تلاش کیا جائے تو نذر سجاد حیدر، حجاب امتیاز علی، رشید جہاں، صالحہ عابد حسین اور رضیہ سجاد ظہیر کے نام ملتے ہیں جو قابل ذکر ہیں۔رشید جہاں نے معاشرے کے غلط اور فرسودہ رویوں، کوتاہیوں اور خامیوں کو موضوع بنا کر طنز کرنے کی کوشش کی۔دلی کی سیر، سودا، اور سڑک وغیرہ رشید جہاں کے نمائندہ افسانے ہیں۔لیکن عصمت اور قرۃالعین حیدر نے اردو افسانے کو جو ذخیرہ عطا کیا اس میں روایت کے ساتھ ساتھ موضوعات کا تنوع، اسلوب کی رنگارنگی، کرداروں پر تجربے اور ان کی زندگی میں ہونے والے جنسی ونفسیاتی اتار چڑھاؤ سبھی کچھ موجود تھا۔ قرۃالعین حیدر نے مروجہ سیاسی وسماجی حالات کے ساتھ ساتھ قدیم ہندوستانی تہذیب و اقدار اور قوموں کے عروج وزوال کو آفاقی سطح پر پیش کیا، جس میں اقتصادی، تہذیبی وثقافتی،

شعور لاشعور اور تحت الشعور کی الجھی ہوئی گتھیاں غرض کہ ہر طرح کے عناصر مل جاتے ہیں۔

چنانچہ بیسویں صدی کے آخر تک پختہ کار ادیبوں کا ایسا گروہ سامنے آیا جن کے یہاں قرۃالعین حیدر کی سنجیدگی اور ان کی روش پر چلنے کی کوشش نظر آتی ہے۔اس ضمن میں ممتاز شیریں، جمیلہ ہاشمی، بانو قدسیہ، خالدہ حسین، فہمیدہ ریاض اور زاہدہ حنا کا نام لیا جاسکتا ہے۔اور چند خواتین ایسی تھیں جنھوں نے عصمت کے بیباک قلم سے رہنمائی حاصل کر کے عورتوں کے ظاہری و باطنی حالات وخیالات، جنسی وجذباتی ردعمل اور نفسیاتی پیچید گیوں کو فنکارانہ مہارت کے ساتھ پیش کیا عصمت کے افسانے بھول بھلیاں، تل، ساس، گیندا، اف یہ بچے وغیرہ کی چھاپ ان کے افسانوں میں بھی نظر آنے لگے۔اس سلسلے میں شکیلہ اختر، ہاجرہ مسرور، جیلانی بانو، صغریٰ مہدی اور واجدہ تبسم وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

جب ۱۹۶۰ء کی دہائی میں تانیثیت کی تحریک نے شدت اختیار کر لی تو بلاتفریق جنس عورتوں نے کھل کر آزادی اظہار ورائے کا مطالبہ کیا اور اپنی خود مختاری کا اعلان کیا۔علاوہ ازیں زندگی کے ہر شعبے میں حتیٰ کہ social work اور قانون کے معاملے میں مساوی طور پر حصہ لینے اور مرد وزن کے درمیان تمام امتیازات کو ختم کرنے کی دعویدار ہوئیں تو خواتین افسانہ نگاروں کے قلم میں بھی جنبش پیدا ہوئی اور ان کے یہاں انقلابی و احتجاجی لب ولہجہ غالب ہو گیا۔ان کے افسانوں میں اس عورت کی نفسیات سامنے آتی ہے جو خود مختار ہے، مرد کی بے وفائی پر نہ کوئی ماتم نہ کوئی چیخ نہ آہ وزاری بلکہ حالات سے آنکھیں چار کرنے کا رویہ نظر آتا ہے۔اپنے تجربات ومشاہدات کو بیان کرنے کے لیے انہوں نے خاص لب ولہجہ بھی اختیار کیا جس میں تانیثی حسیت اور تانیثی شعور کے اظہار کے ساتھ ساتھ منفرد موضوعات اور مختلف اسالیب میں تجربے کی صورتیں بھی ملتی ہیں۔

۱۹۸۰ء کی دہائی تک خواتین کے موضوعات کا دائرہ بیحد وسیع ہو گیا ان کے یہاں وقت کے ساتھ بدلتی ہوئی قدروں کو سمیٹنے کا رجحان عام ہوا، عالمی سطح پر پھیلی ہوئی بدامنی، خاندانی زندگی کے مسائل، انتشار و بے چینی، ازدواجی زندگی کی پیچیدگیوں کے نتیجہ

میں بچوں کی نفسیات پر مرتب ہونے والے غلط اثرات وغیرہ کو موضوع بنایا گیا۔اس ردعمل کی عکاسی کرنے والی ادیباؤں میں نجمہ محمود، بانو سرتاج، جیلانی بانو، ذکیہ مشہدی، نگار عظیم، ترنم ریاض، غزال ضیغم اور ثروت خان وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

اس کے علاوہ بھی خواتین افسانہ نگاروں کی ایک طویل فہرست ہے جو افسانے میں ہونے والی تبدیلیوں کو پیش کر رہی ہیں۔لیکن ان سارے ناموں میں ذکیہ مشہدی کا مقام و مرتبہ قدرے ممتاز و منفرد ہے وہ گذشتہ تین دہائیوں سے لکھ رہی ہیں ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ''پرائے چہرے'' ۱۹۸۴ء میں شائع ہوا،اس مجموعے میں کل پندرہ افسانے شامل ہیں جس میں چرایا ہوا سکھ، آنٹی ایملی اور نروان قابل ذکر ہیں۔نروان کی مرکزی کردار گیتا ایک آزاد خیال لڑکی ہے اس کی شادی high society کے ایک شخص (جو فلم سٹار بھی ہے) کے بیٹے سے ہو جاتی ہے لیکن رفتہ رفتہ گیتا ان تمام چیزوں سے بیزار ہو جاتی ہے اور ایک ریسوریںٹ میں لوگوں کی نظروں سے بچ کر چمچہ چرا کر رکھ لینے میں اسے خوشی محسوس ہوتی ہے۔اور وہ کہتی ہے۔

''ماں جی، رتیش، رنکی، چیکو، پریس، دنیا،۔۔۔۔۔۔سب کی ایسی تیسی، وہ خود اپنی ذات میں مکمل ہے۔بالکل مکمل اور بالکل مطمئن۔۔''1

اس افسانے کے متعلق سکندر احمد کی رائے ملاحظہ ہو۔

''ذکیہ مشہدی کا افسانہ ''نروان'' پلاٹ کی کامیابی کی اعلیٰ درجہ کی مثال ہے۔اشرافیہ طبقے کی ایک عورت وہی کرتی ہے جو اس طبقے میں عام ہے، مگر وہ ایک Page 3 Personality P3R بھی ہے اس عورت کی ڈانس کرتے ہوئے ایک تصویر شائع ہوئی ہے۔وہ عورت ایک ایسے مرد کے ساتھ ہے جو اس کا شوہر نہیں اس کا شوہر اسے برداشت نہیں کر سکتا واضح رہے کہ واقعہ سے اسے کوئی پریشانی

نہیں، پریشانی اس تصویر کی اشاعت سے ہے۔۔۔۔۔۔بہر حال وہ عورت kleptomania کی شکار ہو جاتی ہے اور چمچوں کی چوری میں نروان تلاش کرتی ہے۔''2

ذکیہ مشہدی کا دوسرا افسانوی مجموعہ ''تاریک راہوں کے مسافر'' ۱۹۹۳ء میں منظر عام پر آیا، اس میں تیرہ افسانے شامل ہیں۔میراث، پرسش، ہر ہر گنگے، تاریک راہوں کے مسافر، اے موج حوادث وغیرہ زبان و بیان کے تخلیقی استعمال، مکالموں کی چستی اور مربوط پلاٹ کی وجہ سے قابل ذکر ہیں۔اس کے علاوہ ذکیہ مشہدی نے بعض جگہ کرداروں کے مکالموں میں مقامی بولی کا استعمال کر کے افسانے کی فضا کو حقیقت اور واقعیت سے قریب کر دیا ہے مثلاً۔۔آگے میا گے۔۔۔مر گیلی گے۔۔۔مر جائب رے میا۔۔اگے میا۔۔3

تیسرا مجموعہ ''صدائے بازگشت'' (۲۰۰۳) میں تیرہ افسانے شامل ہیں، اس میں افعی، ایک مکوڑے کی موت، فدا علی کریلے اور اردو، قصہ جانکی رمن پانڈے جیسے لا زوال افسانے شامل ہیں۔جو بظاہر تو معمولی موضوعات کے حامل نظر آتے ہیں مگر ان میں معنوی تہ داری موجود ہے۔

چوتھا مجموعہ ''نقش ناتمام'' ۲۰۰۸ میں شائع ہوا۔لیکن بڑے ہی کم مدت میں اس مجموعے کے بعض افسانے قارئین کی توجہ کا مرکز بن گئے مثلاً فضلو بابا ٹخ ٹخ، سارے جہاں سے اچھا، منظور وا، بلی کا بچہ، محمود ایاز وغیرہ قابل ذکر ہیں افسانہ فضلو بابا ٹخ ٹخ میں مرکزی کردار فضلو بابا کے دلچسپ مکالموں کی وجہ سے افسانہ میں جاذبیت پیدا ہو گئی ہے۔مثلاً

''ارے بٹیا سوجھے (سیدھی طرح) بیٹھو، ابھی جائے کو ہے پانچوں پیرن۔ڈاکٹر تارا چرن کی ماتا جی منت مانے رہیں۔سو جات ہیں چدر لے کے''۔

''ہم بھی چلیں فضلو بابا''؟

''پانچ موٹکی موٹکی مہرارو ہیں سب جوڑ کے۔تم کہاں بیٹھیو بٹیا''؟؟4

اس افسانہ کے واحد متکلم راوی کا کردار وضع کرنے میں مصنفہ نے بڑی فنکاری کا ثبوت دیا ہے۔ ورنہ اکثر واحد متکلم راوی کے ذریعہ بیان کردہ واقعات میں معروضیت کو برقرار رکھنا مشکل ہو جاتا ہے۔لیکن اس افسانہ میں بہت احتیاط برتا گیا ہے تا کہ کوئی بیان یا کوئی بھی واقعہ مشکوک نہ لگے۔

ذکیہ مشہدی کے افسانوں کے جائزے سے اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے خود کو تانیثیت اور عورتوں کے موضوعات تک محدود نہیں رکھا بلکہ سماجی وسیاسی موضوع کو بھی بڑے سلیقے سے افسانے کی ہیئت میں ڈھال دیا اور سماجی منظرنامے پر ابھرنے والی جارحیت، دہشت گردی، غداری، نئی شہری زندگی کے مسائل وغیرہ کو پیش کیا۔کرداروں کی پیشکش میں بڑی محتاط ثابت ہوئیں ان کے افسانوں میں ایسے افراد کی نفسیات کا بیان ہے جو نئے زمانے میں پرانی قدریں تلاش کرنے کی کوشش کرتے ہیں اور پرانے نظریات کی حمیت کے ریزہ ریزہ ہو جانے پر تشکیک کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ پروفیسر ابوالکلام قاسمی ان کے موضوعات اور کرداروں کی پیشکش کے متعلق لکھتے ہیں:

> ''ان کا بنیادی مسئلہ تہذیبی اور ثقافتی ہے۔اس تہذیبی اور ثقافتی سیاق و سباق میں ان کے کردار کبھی اجتماعی قدروں کی نمائندگی کرتے ہیں اور کبھی انفرادی قدروں کی ،مگر انسانیت پر سے ان کا اعتماد کبھی متزلزل نہیں دکھائی دیتا۔ ہندو مسلم فسادات اور تقسیم ہند کے نتیجے میں ہندوستانی مسلمانوں کے ملی اور ثقافتی مسائل ان کی ترجیحات میں شامل ہیں۔فدا علی، کریلے اور اردو، اور صدائے بازگشت، میں کبھی اردو زبان کے حوالے سے ،کبھی مسلم آبادی اور ہندو آبادی میں سکونت اختیار کرنے کی مشکلات کے ذریعے اور کبھی تین نسلوں کے مابین نسلی خلیج اور معاصر تقاضوں کے سبب ترجیحات میں تبدیلی کی مدد

> سے وہ تہذیبی وثقافتی مسائل کو کرداروں اور صورت حال میں تبدیلی کر کے نہایت فنکاری کے ساتھ پیش کر دیتی ہیں۔''5

ذکیہ مشہدی کے بعض افسانے جیسے کہ تاریک راہوں کے مسافر، منظوروا، بوئے سلطانی وغیرہ کا جب جائزہ لیا جاتا ہے تو یہ اندازہ ہی نہیں ہونے پاتا کہ وہ ایک بڑے مسئلے کو پیش کرنے کا قصد کر رہی ہیں بلکہ بڑے ہی مدھم اور پرسکون لہجے میں سنگین سماجی وسیاسی مسائل کو بیان کر دیتی ہیں، چھوٹی چھوٹی کہاوتیں،ضرب الامثال اور بچوں کی زبان پر رٹے ہوئے استہزائیہ جملوں کے استعمال سے واقعہ میں دلکشی کا پہلو پیدا کر کے قاری کو کچھ سوچنے پر بھی اکساتی ہیں مثلاً

> ''تیل لگاؤ ڈابر کا، نام مٹاؤ بابر کا،۔۔۔برسو رام دھڑاکے سے،
> بڑھیا مرگئی فاقے سے۔۔

''منظوروا''ایک کرداری افسانہ ہے،اس افسانے کا مرکزی کردار منظوروا (جو دراصل منظور ہے لیکن جیسا کہ عام طور پر ہوتا ہے کہ گاؤں اور قصبے میں لوگ نام کو بگاڑ کر لیتے ہیں) نہایت ہی سیدھا سادھا لڑکا ہے، طعنے، تشنے، ڈانٹ اور پھٹکار کا اس پر کچھ اثر نہیں ہوتا ہے لیکن ایک دن انور بھیا کو' تیل لگاؤ ڈابر کا، نام مٹاؤ بابر کا'' کی کورس کرتے ہوئے سن کر بہت ڈانٹتے ہیں اور اسے بابر کی اصلیت اور جاہ وجلال کے قصے سناتے ہیں جس سے وہ متاثر ہو جاتا ہے اور سارے بچوں سے کہتا ہے کہ بابر بادشاہ کا نام ادب سے لو۔''خبردار جو بابر بادشاہ کا نام مٹانے کی بات کی''۔ یہ سب سن کر تر پاٹھی جی کی بہو کو غصہ آ جاتا ہے اور وہ کہتی ہے''ارے منجوروا کس پاپی کو صوفی پیر کہہ رہا ہے نہ جانے کتنے مندر ڈھا دیئے، کتنے ہندوؤں کو مروا دیا''۔اب منظوروا کی سمجھ سے باہر تھا کہ آخر یہ ہو کیا رہا ہے،انور بھیا اور تر پاٹھی جی کی بہو کی باتوں میں اتنا تضاد کیوں؟ دن بدن یہ بحث بڑھتی گئی ،دونوں اپنے اپنے مطابق اسے بابر کی خوبیاں اور خامیاں بتاتے رہے لیکن منظوروا کو ان دونوں کے نظریوں سے کچھ لینا دینا نہیں تھا۔صرف اسے چڑھ تھی تو اس بات سے کہ تر پاٹھی جی کے

گھر پر آنے والا مچھیش اسے بابر کی اولاد کہہ کر کیوں پکارنے لگا۔آخر کار ایک دن اسی بحث کی وجہ سے اسے تر پاٹھی جی کے گھر سے مایوس کر دیا گیا۔اور پھر وہ کبھی نہیں آیا، کچھ دنوں کے بعد ''گردن ریتی ہوئی لاش'' ایک تنگ گلی سے برآمد ہوئی۔اس طرح منظوروا کی زندگی تڑپاٹھی جی کے غصے کی نذر ہوگئی۔

''تاریک راہوں کے مسافر'' میں بابری مسجد کے انہدام کی وجہ سے برپا ہونے والے فساد،لوگوں کے ذہنوں پر چھائی ہوئی خوف و دہشت مذہب کے سلسلے میں شدت پسندی کے غلبے کی وجہ سے دلوں میں پیدا ہونے والی نفرت پر افسوس اور مایوسی کو ایک ایسے کردار کے ذریعہ پیش کیا ہے جو نہ تو کوئی مقرر ہے نہ سیاسی رہنما اور نہ ہی کوئی مثالی حب الوطن بلکہ نہایت ہی سادہ دل، بے علم اور کم فہم کردار ہے۔جسے مقامی اور بین الاقوامی کے مابین فرق تک نہیں معلوم۔ساری صورتحال کا اندازہ مکالموں کے ذریعہ ہوتا ہے جس میں دلچسپی کے ساتھ ساتھ گہری معنویت بھی موجود ہے۔یہ افسانہ راوی کی مداخلت سے مبرا ہے،اسلوب میں علاقائی رنگارنگی کے باوجود ترسیل میں کوئی رکاوٹ پیدا نہیں ہوتی، چونکہ ۱۹۸۰ کے بعد کے زمانہ کو افسانہ نگاری کے روایتی طریقہ کار (واقعہ،گوشت پوشت کے جسمانی حجم رکھنے والے کردار،ابہام اور گنجلک علامتوں سے بنے ہوئے جملوں سے پاک صاف و شفاف مکالمے) کی طرف واپسی کا زمانہ کہا جاتا ہے۔لہٰذا ذکیہ مشہدی کے افسانے بھی علامت و تجرید کے متحمل نہیں ہیں۔

یوں تو خواتین افسانہ نگاروں کا موضوع عورت اور اسی سے وابستہ مسائل پر مبنی ہے ذکیہ مشہدی بھی اس سے دامن نہیں بچا سکیں لیکن اس میں بھی ان کا انداز اوروں سے جدا گانہ ہے عورتوں کے مسائل کو لے کر وہ کہیں بھی جانب داری کا شکار نہیں ہوتی ہیں۔ان کا افسانہ ''چرایا ہوا سکھ'' کے حوالے سے ترنم ریاض ،مشتاق احمد وانی،مرزا حامد بیگ اور کئی لوگوں نے تانیثیت کی طرف رجحان کا ذکر کیا ہے۔وانی نے مختلف زاویوں (موضوع، اسلوب بیان اور کردار) سے تجزیاتی انداز میں تشریح وتعبیر کرتے ہوئے یہ واضح کیا کہ جدید

دور میں ازدواجی زندگی کے بنتے بگڑتے رشتوں کو ایک مناسب پیرایہ میں پروکر مرد اور عورت کے تعلقات کو متنوع رنگ میں پیش کیا گیا ہے۔لیکن ان تمام باتوں کے علاوہ اس افسانہ میں ایک انوکھا پہلو یہ بھی ہے کہ جہاں ایک طرف مرد کو دل پھینک اور ناقابل اعتماد دکھایا گیا ہے وہیں ایک ایسی عورت کا بھی ذکر ہے جو دوسری عورت کا گھر برباد کرنے پر تلی ہوئی ہے۔اور ایک غیر مرد یعنی کسی کے شوہر کو رجھانے کے تمام حربے آزماتی ہے۔یہی غیر جانب داری ذکیہ مشہدی کو دوسروں سے منفرد مقام عطا کرتی ہے،اس طرح ہم یہ کہہ سکتے ہیں ان کا رویہ دانش مندانہ اور دیانت دارانہ ہے،ان کے افسانوں کے موضوعات کو کسی ایک فریم ورک میں قید نہیں کیا جا سکتا ان کا ہر افسانہ بلیغ فکر اور گہرے مشاہدے کا نتیجہ ہوتا ہے۔ان کے افسانوں کو پڑھ کر اس بات کی نشاندہی تقریبا ہر قاری کر دیتا ہے کہ ان کے مسائل و موضوعات میں سخت گیر تانیثیت اور عورتوں کے مسائل سے متعلق جبری حد بندی کے بجائے سماجی ،نفسیاتی اور تہذیبی عناصر کا بیان زیادہ ہے۔

ان کے بعض افسانوں کو پڑھ کر یہ اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے کہنہ مشق ادیبوں کو کثرت سے پڑھا ہے اور ان سے متاثر بھی ہوئی ہیں مگر یہ رنگ صرف تاثر کی حد تک قائم رہتا ہے تقلید یا نقل کی صورت اختیار نہیں کرتا،مثلا ہر ہر گنگے ،ایک مکوڑے کی موت، پریم چند کے اسلوب اور لب و لہجے کی یاد دلاتے ہیں۔خود انھوں نے ایک انٹرویو میں کہا ہے کہ:

> ''میں کسی ازم سے باضابطہ طور پر تو وابستہ نہیں ہوں لیکن سماجی نا برابری معاشی خلیج ،ذات وفرقہ پرستی پر مبنی اصلیت مجھے سخت تکلیف پہنچاتی ہے۔کبھی کبھی میرے اوپر گرد و پیش کے واقعات سے بڑا اضمحلال (ڈپریشن) طاری ہوتا ہے۔
> کبھی غصے کی وہ کیفیت ہوتی ہے جسے بے بس غصہ کہہ سکتے ہیں۔آج کیا ادیب سماج کو بدلنے کے لیے کچھ کر سکتا ہے 6

انھوں نے اپنے اسی انٹرویو میں اپنے بعد آنے والی خواتین افسانہ نگاروں میں

نگار عظیم، عذرا نقوی، غزال ضیغم، شائستہ فاخری، صادقہ نواب سحر، ثروت خان اور تبسم فاطمہ کی تحریروں کے متعلق اطمینان ظاہر کرتے ہوئے کہا کہ ''یہ ساری خواتین اس حصار سے باہر نکل آئی ہیں جو خواتین کو صرف ان کے ذاتی مسائل تک محدود رکھتا ہے''۔ خصوصاً ترنم ریاض کو نامزد کیا جنھوں نے خواتین افسانہ نگاروں کو اس الزام سے بری کرایا کہ وہ صرف گھر آنگن کی کہانیاں لکھتی ہیں۔ اپنے معاصرین کے سلسلے میں ذکیہ مشہدی کا یہ مثبت رویہ سو فیصد تو نہیں مگر بڑی حد تک صحیح ہے۔ کیونکہ اگر ۲۰۰۵ تک خواتین کی افسانہ نگاری پر لکھی ہوئی تنقیدی تحریروں کا جائزہ لیا جائے تو ان کے یہاں موضوعات کے تنوع، اسالیب بیان کی پختگی، صنعتی دور کے کرداروں کی نفسیات، عالمی سطح پر ہونے والی تبدیلی، الیکٹرانک میڈیا، سائبر اسپیس میں ہونے والے فائدے اور نقصانات، کے بیان نہ ہونے پر افسوس اور مایوسی کا اظہار ملتا ہے، مگر اس مایوسی میں امید کی ایک کرن کے طور پر ذکیہ مشہدی کا نام اس حوالے سے لیا جاتا رہا ہے کہ وہ اپنے افسانوں میں اس بات کا احساس دلاتی ہیں کہ تاریخ اور کیلینڈر میں ہونے والی طوفانی تبدیلی آہستہ آہستہ ادب میں بھی آ رہی ہے۔

☆☆

حواشی وحوالے:

1۔ ذکیہ مشہدی، پرائے چہرے، ص ۹۱۔ بہار اردو اکیڈمی۔ اشاعت ۱۹۸۴

2۔ مضامین سکندر احمد، مرتب۔ غزالہ سکندر، ص ۲۰۲، عرشیہ پبلیکیشنز دہلی۔ اشاعت ۲۰۱۳

3۔ ذکیہ مشہدی، تاریک راہوں کے مسافر، ص ۱۳۹۔ اشاعت ۱۹۹۳

4۔ ذکیہ مشہدی، نقش ناتمام، ص ۴۷۔ اشاعت ۲۰۰۸

5۔ ابوالکلام قاسمی، مشمولہ فکر و تحقیق سہ ماہی، ص ۳۰۔۳۱ نئی دہلی اکتوبر تا دسمبر ۲۰۱۳

6۔ احمد صغیر، ص ۴، اردو دنیا، دسمبر ۲۰۱۴

مابعد جدید افسانہ اور محمد حامد سراج

ابتدا سے لے کر اب تک اردو افسانے کا جائزہ لیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ اردو مختصر افسانے نے بے شمار رنگ بدلے۔ سجاد حیدر یلدرم، نیاز فتحپوری، مجنوں گورکھپوری کی رومانیت پسندی کے بعد پریم چند کے ذریعہ قائم ہونے والی روایت نے اردو افسانے کو ارتقا کے منازل سے گزارا اور اردو افسانے کے منظرنامے پر کرشن چندر، منٹو، بیدی، عصمت اور احمد ندیم قاسمی وغیرہ جیسے فنکاروں کا ظہور ہوا جن کی تحریروں کے فیض سے اردو افسانے کو عروج حاصل ہوا۔ جب تقسیم ہند کے المیہ نے دونوں ملکوں کے ادیبوں کو منتشر کر دیا تو اسی کشمکش اور افراتفری نے کچھ عرصے کے بعد جدیدیت کو ایک غالب رجحان کی شکل میں فروغ دیا۔ لیکن جلد ہی جدید افسانوں کے ابہام اور خشک بیانیے سے قاری اکتانے لگا اور ایک قسم کا خلا پیدا ہو گیا۔

۱۹۸۰ کے بعد جو نسل سامنے آئی اس نے ترقی پسندی اور جدیدیت کے مثبت پہلوؤں سے استفادہ کر کے افسانہ نگاری کی ایک صحت مند روایت قائم کی اور جدید دور کے مسائل کو زیادہ سے زیادہ جذب کرنے کی کوشش کی۔ مثلاً سائنس اور ٹکنالوجی کی پیدا کی ہوئی سہولیات کے مضر اثرات، انٹرنیٹ کی پھیلائی ہوئی افراتفری، دہشت گردی، فرقہ پرستی،

مذہبی انتہا پسندی جیسے عام موضوعات کو افسانے کے قالب میں ڈھال کر موثر پیرائے میں پیش کیا۔ جس میں افسانہ نگار کے غم و غصہ کے اظہار کے بجائے سچویشن کی زیریں لہریں قاری کو اپنی طرف متوجہ کرتی ہیں، جس میں کہانی پن، کردار، اور قابل فہم زبان و بیان کے ساتھ ساتھ نقطہ نظر بھی موجود ہے۔ اردو افسانے کی تنقید میں ''مابعد جدید افسانہ'' کا ذکر بڑی شدت سے کیا جا رہا ہے، اس سلسلے میں ''ادب کا بدلتا منظر نامہ'' (مرتب گوپی چند نارنگ) میں شامل سید محمد اشرف، شوکت حیات، طارق چھتاری کے مضامین قابل ذکر ہیں۔ دلچسپ بات یہ کہ یہ مضامین خود تخلیق کاروں کے بیان پر مشتمل ہیں لہٰذا ضروری ہے کہ پہلے مابعد جدید افسانے کی بحث کو سمجھنے کی کوشش کی جائے کہ:۔

کیا جو افسانے جدیدیت کے بعد لکھے گئے وہی دراصل مابعد جدید ہیں؟

یا پھر مابعد جدید افسانے کے کچھ فنی اور لسانی خصوصیات ہیں؟

جدیدت کے بعد لکھنے والوں میں باعتبار موضوع اور مواد وہ افسانہ نگار کون کون ہیں جن کی تحریریں مابعد جدید اصطلاح پر پوری اترتی ہیں؟

مابعد جدید افسانوں پر گفتگو کرتے ہوئے سب سے پہلے اس غلط فہمی کو دور کرنے کی کوشش کی گئی کہ جدیدیت کے بعد لکھا جانے والا ہر افسانہ مابعد جدید ہے، بلکہ جن افسانوں میں اسلوبیاتی سطح پر زبان سلجھی ہوئی ہو، قاری اور متن کے مابین افہام و تفہیم کا سلسلہ ہو، نہ کہ محض مہملیت کا احساس، افسانہ میں کہانی پن کے عنصر کی بازیافت پر اصرار اور افسانہ کی اپنی فکری بساط ہو، کسی بھی نظریہ کی پابندی اور جبر سے آزاد ہو۔ اور جہاں تک مواد کی بات ہے تو افسانہ میں موجودہ مسائل اور پیچیدگیوں، مقامی رسوم و اقدار کو زیر بحث لانے کی کوشش کی گئی ہو۔ شوکت حیات کے لفظوں میں مابعد جدید افسانہ کی تعریف ملاحظہ ہو۔

''مابعد جدید افسانہ وہ تخلیقی صنف ہے جس میں بیک وقت فکر، استدلال، لاشعور، تحت الشعور، شعور، ڈلبریشن، واردات، تکنیک، ہیئت، اسلوب، ادراک، وژن رچے بسے اور گھلے ملے ہوتے ہیں۔ غالباً اسی لیے تمام تخلیقی اصناف میں اس صنف کا آج کی زندگی اور لازوال زندگی کے تناظر میں بیش قیمت رول اور اہمیت تسلیم کرنا پڑتی ہے۔''[1]

مابعد جدید افسانہ کی خصوصیات پر یوں تو بہت سی تحریریں موجود ہیں مگر تجزیاتی انداز میں افسانوں پر پورے اصولوں کے ساتھ اس طرز کی تحریریں بمشکل ہی ملتی ہیں جس طرح جدید افسانوں کے علٰحیدہ علٰحیدہ تجزیے ''نیا اردو افسانہ: انتخاب، تجزیے اور مباحث (مرتب: گوپی چند نارنگ) میں جمع کیے گئے تھے۔ طارق چھتاری نے اپنے مضمون میں بڑی حد تک اس کمی کو پر کرنے کی کوشش کی ہے، انھوں نے ترقی پسند اور جدید افسانے کا تجزیہ کر کے ان کی فنی خصوصیات کا جائزہ لیتے ہوئے مابعد جدید افسانہ کی داخلی صورت کو سمجھنے اور اس کی شناخت متعین کرنے کی کوشش کی ہے اس ضمن میں وہ ساجد رشید کے افسانہ ''ملزم'' سے اقتباس نقل کر کے چند لفظوں کے ذریعے پیش کی گئی مکمل جزئیات نگاری کی طرف اشارہ کرتے ہوئے مابعد جدید افسانے کے تفہیم کی ایک صورت یہ بتائی کہ:۔

''مابعد جدید افسانے میں موجودگی سے زیادہ غیاب کی اہمیت ہے کیوں کہ غیاب ہی وہ خلا ہے جسے پر کرتے وقت قاری فتح کا احساس کرتا ہے اور کہانی میں پوری طرح involve ہو جاتا ہے۔''[2]

مندرجہ بالا مباحث کی روشنی میں ہم عصر افسانے کا جائزہ لیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ مابعد جدید افسانے کی نکھری ہوئی صورت ساجد رشید، انور خاں، علی امام نقوی، نیر مسعود، سلام بن رزاق، شموئل احمد، شوکت حیات، طارق چھتاری، عبدالصمد، مظہر الزماں خاں، وغیرہ کے یہاں موجود ہیں شموئل احمد کے افسانے القمبوس کی گردن،'' بہرام کا گھر وغیرہ کو موضوع، کہانی پن، اور جزئیات کے اعتبار سے مابعد جدید کے نمائندہ افسانوں میں شمار کیا جا سکتا ہے۔ شموئل احمد کے افسانوں میں بیانیہ کی واپسی کے ساتھ ساتھ موجودہ سیاسی نظام کی پراگندگی، معاشرتی زندگی کے تضاد اور ناہمواریوں کو دیکھا جا سکتا ہے، ان کی

بعض کہانیاں جنسی موضوعات پر بھی ہیں جن میں انسانی طبیعت کی پیچیدگی کے اہم گوشوں کو اجاگر کیا گیا ہے۔اس ضمن میں افسانہ ''برف میں آگ'' سے ایک اقتباس ملاحظہ ہو:۔

> ''سلیمان کو اپنی بیوی کسی جزدان میں لپیٹے کسی صحیفے کی طرح لگتی تھی، جسے ہاتھ لگاتے وقت احتیاط کی ضرورت ہوتی ہے۔اس کی شادی کو دس سال ہو گئے تھے لیکن اب بھی وہ سلیمان سے بہت کھلی نہیں تھی۔''3

افسانے سے مقتبس ابتدائی سطریں قاری کو تجسس میں ڈال دیتی ہیں کہ آخر کیا وجہ تھی کہ دس سال کا طویل عرصہ ایک ساتھ گزارنے کے بعد بھی سلیمان اور اس کی بیوی کے مابین بے تکلفی نہیں ہوئی تھی۔اس افسانہ میں کہانی پن ، پلاٹ کی تعمیر و ترتیب ،تاثراتی ارتکاز، وحدت زمان و مکان اور کرداروں کی پیشکش کے اعتبار سے افسانے کی صنفی خصوصیتیں بحال ہوتی نظر آتی ہیں۔

اسی طرح طارق چھتاری نے'' شیشے کی کرچیں''''گلوب''میں جدید افسانوں کے اسٹائل کو اپنا کر ایک نئے انداز میں کہانی پیش کی ہے ۔انھوں نے اپنی کتاب میں لکھا ہے کہ جدید افسانہ نگاروں نے سوالیہ نشان ، کامہ، فل اسٹاپ وغیرہ کے ذریعہ ان کہی باتوں کو واضح کرنے کی کوشش کی ۔ چنانچہ ان کے افسانوں میں بھی جملوں کو ادھورا چھوڑ دینے ،اشاروں اور علامتوں کے ذریعہ بات کہنے کا عمل دخل موجود ہے۔جس کی وضاحت کے لیے شافع قدوائی نے''طارق چھتاری کے افسانوں میں ثقافتی عرصہ کی تشکیل'' کے عنوان سے مضمون رقم کیا ہے۔مذکورہ بالا ناموں میں اور بھی اضافے کیے جا سکتے ہیں جن کے افسانوں کے تعبیر و تجزیہ کا سلسلہ جاری ہے۔لیکن بعض افسانہ نگار ایسے بھی ہیں جو افسانے کی ہیئت میں سنجیدگی سے تجربے کر رہے ہیں اور گراں قدر تخلیقات سے ادب کے ذخیرے میں اضافہ کر رہے ہیں لیکن ابھی تک نقادوں کی توجہ ان کی طرف نہیں گئی کیوں کہ صارفیت کے اس دور میں تنقید بھی ذاتی تعلق کا شکار ہونے لگی ہے اور نقاد جذباتی لگاؤ کی

خاطر غیر واجب قرض چکانے کی طرف گامزن ہے۔بہر حال محمد حامد سراج اردو فکشن کا ایک ایسا نام ہے جن کے تین افسانوی مجموعے (وقت کی فصیل ، برائے فروخت ، چوب دار) شائع ہو کر قارئین میں مقبول ہو چکے ہیں۔محمد حامد سراج نے ۹۰ کی دہائی سے لکھنا شروع کیا ان کے افسانوں کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے سارے واقعات اور کردار اردگرد کی زندگیوں سے مستعار لے کر اپنے تخلیقی ذہن سے انھیں افسانے کی زبان دے دی ہے۔یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانوں میں سماجی عوامل سے آنکھیں چار کرنے کے ساتھ فرد کی تنہائی اور اس کے درد کا بیان بھی موجود ہے جو مابعد جدید افسانہ کی بنیادی شناختوں میں سے ایک ہے۔ان کے افسانہ کے موضوعات میں عالمی سطح پر پھیلی ہوئی بدامنی ، بے چینی، انتشار، جارحیت ،الیکٹرانک میڈیا کا یلغار ،گلوبلائزیشن اور سائنسی معلومات وغیرہ غالب پہلو ہیں۔خالد قیوم تنولی نے اپنے مضمون ''محمد حامد سراج: درد کا ہمدرد قصہ گو''میں ان کے موضوعات کے دائرے کا چند سطروں میں اختصار و جامعیت کے ساتھ احاطہ کرنے کی کوشش کی ہے۔اقتباس ملاحظہ ہو۔

> ''محمد حامد سراج کے فنی محاسن ان کی تصنیفات میں جا بجا دکھائی دیتے ہیں اور ہر ایک پر جدا جدا مضمون لکھا جا سکتا ہے۔یہ خوبیاں ہیں: ذو لسانیت کی مدد سے تخلیقی اثر آفرینی ،کرداروں کی خانگی اور سماجی زیست کا پر اثر نقشہ، دیہی اور شہری معاشرت کے تضادات، ذہنی اور کرداری حرکیات کا اظہار، چرند پرند، نباتات، جمادات اور حیوانوں کی بے زبانی کو زبان دینا،تصوف روحانیت اور سائنسی موضوعات کے درمیان سے نہایت مشاقی سے گزرنے کا وطیرہ ،داستانوی تحیر ،عالم سیاسات پر موثر طنز ،لطیف جنسی نفسیات کی گتھیوں کو سلجھانا، اسلوبیاتی ارتقا سے واقفیت اور ساتھ ساتھ اردو افسانے کو رومانویت کے جمال سے مالا مال کرنا، دیانت دارانہ دلچسپی سے کیے

گئے مطالعے کے بعد قاری ان محاسن سے لاعلم نہیں رہ سکتا۔'' 4

افسانہ ''زمین زاد'' مصنف کے سائنسی اور مذہبی شعور کا نادر نمونہ پیش کرتا ہے۔ اس افسانہ میں یہ باور کرانے کی کوشش کی گئی ہے کہ سائنسدانوں نے اگرچہ سیاروں تک کو مسخر کرلیا مگر زمین کے علاوہ کہیں سکون، رنگارنگی اور زندگی کی رمق موجود نہیں ہے۔اسے مندرجہ ذیل اقتباس کے ذریعہ سمجھا جاسکتا ہے جب افسانے کے کردار باہم گفتگو کے دوران زمین کی مختلف خوبیوں کا اعتراف کرتے ہوئے کہتے ہیں۔

''وہی کرہ ارض اچھا تھا۔۔۔ہوا، پانی، بادل، انسان، جانور، محبتیں، نفرتیں، جھگڑے، خوشیاں، رونقیں میلے بہاریں ۔۔۔یہ جو اس بسیط وعریض کائنات میں اربوں کہکشائیں بکھری ہیں ہم ان کو اپنی مختصر عمر کے ساتھ ستر سال کے پیمانے میں نہیں کھوج سکتے ۔۔۔ناممکن۔۔ہمیں بس زمین پر ہی رہنا چاہیے۔5

اسی طرح افسانہ ''گلوبل ولیج'' جدید سائنس اور ٹکنالوجی کے غلط استعمال پر ایک لطیف طنز ہے کہ انسان اپنی صلاحیتوں کو خیر کے کاموں کے لیے بروئے کار لانے کے بجائے تباہی و بربادی کے لیے استعمال کررہا ہے۔اس مسئلہ کو افسانہ نگار نے ہیروشیما اور ناگاساکی پر گرائے گئے بم سے پیدا ہونے والی افراتفری کے پس منظر میں پیش کیا ہے۔ ایک ماں اپنے بچے کی بہتر پرورش و پرداخت اس امید پر کرتی ہے کہ وہ بڑا ہو کر قوت بینائی کی نعمت سے محروم افراد کے لیے مشعل راہ ثابت ہوگا۔مگر سن بلوغت کو پہنچنے کے بعد جب وہ دنیا کو شعور کی آنکھوں سے دیکھتا ہے تو پوری دنیا ویران نظر آتی ہے لہٰذا وہ گرم سلائیاں آنکھوں میں پھیر لینے پر مجبور ہو جاتا ہے۔افسانے کا اختتام مایوس کن صورت حال پر ہوتا ہے۔چندسطریں ملاحظہ ہوں:۔

زمین پر بڑے بڑے ہولناک گڑھے اس بات کا ثبوت تھے کہ پورا

کرہ ارض ایٹمی جنگ کی لپیٹ میں رہا ہے۔اسے کہیں کسی آبادی کا نشان نہ ملا۔ہولناک سناٹا تھا۔وہ سوچتا رہا یہ کیا ہے۔۔؟ خوف کے رتھ پر سوار جب اس نے پورے کرہ ارض کا چکر مکمل کرلیا تو سوچنے لگا۔۔۔

یہ سب وہ ہے جو ہمارے آباواجداد نے ہمارے لیے کاشت کیا۔

اسے بس ایک جگہ ایسی مخلوق نظر آئی جسے انسان نہیں کہا جاسکتا تھا وہ تھور اور کانٹے دار جھاڑیاں کھا رہے تھے۔

وہ ان کے پاس پہنچا اور پوچھا۔

تم کون لوگ ہو۔۔۔؟

ہم اس کرہ ارض پر بسنے والی انسانی مخلوق کی آخری باقیات میں سے ہیں۔اور وہ کاٹ اور کھا رہے ہیں جو ہمارے آباواجداد نے کاشت کیا۔

وہ الٹے پاوں ہانپتا کانپتا سفر کی صعوبتیں جھیلتا بستی میں پہنچا۔بستی کے لوگ اکٹھے ہوگئے۔

کوئی خبر۔۔؟ ان کے بےنور چہروں پر سوال تنے تھے۔

خبر ہے۔۔۔!

کیا۔۔۔؟

میں نے اپنی آنکھوں میں گرم سلائی پھیر لی۔۔۔۔!'' 6

حامد سراج کے افسانے تجریدیت اور ابہام کی فیشن زدگی سے پاک ہیں اس لیے ادب کے سنجیدہ قارئین نے ان کی تحریروں کا پرتپاک خیرمقدم کرتے ہوئے مثبت رائیں دی ہیں۔یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانے -- صریر، فنون، تسطیر، حریم ادب، جدید ادب، ادبیات، بادبان، آئندہ، سمبل، تجدید نو، روشنائی --اور دیگر متعدد جرائد میں شائع ہوئے۔

اس کے علاوہ ہندوستان سے شائع ہونے والے ادبی رسائل شعر و حکمت اور شاعر وغیرہ میں شائع ہوتے رہے ہیں۔

حامد سراج کے افسانوں میں کردار نگاری سے زیادہ سچویشن کی طرف توجہ ملتی ہے۔اگر عمیق نظری سے مابعد جدید افسانوں کا جائزہ لیا جائے تو بیشتر افسانے ایسے ملیں گے جن میں کرداروں کے اعمال سے زیادہ گرد و پیش کے احوال کا تجزیہ ملتا ہے،لیکن اس عہد کے دوسرے افسانہ نگاروں اور حامد سراج کے افسانوں کی اس یکسانیت کو تقلید یا بھیڑ چال کا نام نہیں دے سکتے بلکہ وقت اور حالات کے تقاضوں نے اس طرح کی ادب پاروں کو فروغ دیا ہے۔لیکن ایسا نہیں کہ ان تقاضوں کے سامنے افسانہ مکالمہ سے عاری ہو کر قاری کے لیے چیستاں بن جائے۔جیسا کہ حامد سراج کے افسانے ''گھڑی،سمت اور سوئیاں'' کے مطالعے اور تجزیے سے سمجھا جا سکتا ہے۔اس افسانے میں وقت کے نشیب و فراز اور سرعت کو واضح کرنے کے لیے افسانہ نگار نے چیزوں (گھڑی کی سوئیاں،سائیکل اور گاڑی کے پہیے ،سونے اور جاگنے کے اوقات متعینہ) کو الٹا چلتے ہوئے دکھایا ہے۔اس سچویشن کو گرفت میں لینے کے لیے آزاد تلازمہ کا سہارا لیا ہے اور افسانے کا راوی واحد حاضر ہے جس کے نمونے اردو افسانے میں بہت کم ملتے ہیں کیوں کہ واحد غائب اور متکلم کے مقابلے حاضر کے صیغہ میں لکھنا اور اس کو بخوبی نبھا لینا مشکل امر ہے۔حامد سراج ترقی پسندوں اور جدیدیوں کی طرح موضوع،مواد،فارم یا تکنیک میں سے کسی ایک کی برتری قبول نہیں کرتے بلکہ بقدر ضرورت دونوں کے اتحاد سے افسانے کا تانا بانا تیار کرتے ہیں۔جس کی بہترین مثال ''گھڑی،سمت اور سوئیاں'' میں پیش کردہ موضوع اور برتی گئی تکنیک سے ملتی ہے۔ایک فرد کے ذاتی مشاہدہ کے ذریعہ موجودہ معاشرے کی لامرکزیت کی تصویر قاری کے سامنے پیش کی گئی ہے جس میں اشکال کی گنجائش نہیں،چیزوں کا الٹا چلنا اگرچہ سامنے کا استعارہ ہے کہ ہر چیز کا بنا بنایا تصور بے معنی ہو رہا ہے۔مگر اس استعارہ میں سطحی عمومیت نہیں ہے بلکہ موقع محل کی مناسبت نے استعارہ اور واقعہ کو ہم آہنگ کر کے بامعنی بنا دیا ہے۔

حامد سراج چونکہ کرداروں کی تعمیر پر اتنی توجہ صرف نہیں کرتے اسی لیے بعض افسانوں میں کچھ لغزشیں سرزد ہو گئیں ہیں،کرداروں کی شخصیت،ان کے علم و فضل،سماجی و خاندانی پس منظر کے مطابق مکالمے ادا کرانا کردار نگاری کی بنیادی شرط ہے۔لیکن بعض جگہوں پر حامد سراج وفور جذبات میں اس اصول سے تجاوز کر گئے ہیں مثال کے طور پر افسانہ ''عادت ہی بنا لی ہے'' کا واحد متکلم راوی پاکستان کا شہری ہے اور تلاش معاش کے لیے کویت کی گلیوں میں دربدر پھر رہا ہے۔کسی دوکان سے پاکستانی موسیقی کی آواز راوی کو اپنی طرف متوجہ کرتی ہے،چنانچہ کیسیٹ کی خرید و فروخت کے دوران لبنانی لڑکی فاطمہ کے جاذب نظر چہرے اور شہد آمیز باتوں سے راوی اس کا اسیر ہو جاتا ہے۔ان دونوں کے درمیان ہونے والے مکالمے میں راوی کا فصیح اللسان ہونا عقل کی منطق پر پورا اترتا ہے کیوں کہ اس کا تعلق اہل زبان کی سرزمین پاکستان سے ہے۔لیکن فاطمہ کے بیان پر مصنف کے اسلوب کی پرچھائیں صاف نظر آتی ہے کیوں کہ چند سطر پہلے راوی نے اس بات سے باخبر کیا تھا کہ فاطمہ اردو ٹھیک طرح نہیں بول سکتی تھی۔اور کچھ دیر بعد اس انداز گفتگو کی توقع کیسے کی جا سکتی ہے:۔

> ''یہ ہمیشہ تمہیں میری یاد دلاتا رہے گا۔یہ میں نے بڑی محنت اور محبت سے تمہارے لیے ریکارڈ کی ہیں۔مجھے خبر نہیں محبت کیا ہوتی ہے لیکن اجنبی تمہیں میں نے اپنے دل کے قریب محسوس کیا ہے۔اگر رات گئے اچانک آنکھ کھلنے پر کسی کی یاد بے ساختہ کا نام محبت ہے تو میں کہہ سکتی ہوں کہ مجھے تم سے محبت ہے۔اگر روشنیوں کے شہر میں انسانوں کے درمیان گزرتے ہوئے اچانک چونک چونک جانے کا نام محبت ہے تو مجھے تم سے محبت ہے۔اجنبی کسی کی یاد میں آنکھیں موتی پرونے لگیں اور ہتھیلیاں سلگنے لگیں تو اسے کیا کہتے ہیں۔میں نے تمہیں ہر لمحہ محسوس کیا ہے۔شاید اجنبی تم اپنے پاکستان جا کر مجھے بھول جاؤ

۔۔۔۔وہ شدت جذبات میں سب کچھ کہہ گئی۔۔"7

مندرجہ بالا اقتباس سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے ایسی صاف وشفاف زبان ایک اہل زبان ہی ادا کر سکتا ہے۔اس لحاظ سے دیکھا جائے تو اس افسانے میں تکذیب بیان کا عنصر موجود ہے ۔لیکن صورت حال کی نزاکت سے راوی کی سحر بیانی قاری کو اس طرح گرفت میں لی لیتی ہے کہ اس خامی کا اندازہ نہیں ہو پاتا۔اس کے علاوہ دوسرے افسانوں میں بھی زبان اور سچویشن پر حامد سراج کی مضبوط گرفت کو دیکھا جا سکتا ہے، جو قاری کی توجہ کشید کرنے کے ساتھ ساتھ تاثر کو بھی دوبالا کر دیتا ہے۔جیسا کہ وارث علوی نے اپنے ایک مضمون میں افسانے میں صورت حال کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:۔

"تاثر زبان کے زور پر نہیں بلکہ صورت حال کے بیان کے ذریعہ
پیدا ہوتا ہے اور زبان صورت حال کے المیہ اور طربیہ طنزیہ اور
مزاحیہ، ہولناک اور مضحکہ خیز پہلوؤں کی جب گرفت کرتی ہے تو
بڑے نشیب وفراز سے گزرتی ہے آہنگ کا زیر و بم پیدا ہوتا ہے اور
حقیقت نگاری کی صلابت، Irony کی کاٹ افسردہ نغمگی اور
المناک ظرافت کا فشار زبان کو ایک تخیلی تجربہ میں بدل دیتا ہے۔"8

بیانیہ اور description پر حامد سراج کی مضبوط گرفت کا اندازہ ان کے افسانے "لرزیدہ لمحوں کا تاوان" "برائے فروخت" "شور بہت کرتا تھا" اور "اندر" کے مطالعہ سے سامنے آتا ہے۔افسانہ "اندر" کے مرکزی کردار کی وہمی کیفیت خالدہ حسین کے افسانے "ہزار پایہ کے کردار سے ملتی جلتی نظر آتی ہے ۔لیکن اس کردار میں زمانے کے اتار چڑھاؤ کو سمجھنے اور طنز کرنے کی صلاحیت بہت مضبوط ہے لیکن اس سے کہیں زیادہ زبان و بیان اور حالات کی نزاکت کے موافق مکالموں نے اس افسانہ کو کامیاب بنانے میں تعاون کیا ہے ۔اگر مصنف نے ذرا بھی کوتاہی کی ہوتی تو ایسا محسوس ہونے لگتا ہے کہ اس نے اپنے تلخ جذبات کے اظہار کے لیے ایک کردار وضع کر لیا ہے اور غیر ضروری طور پر مداخلت

کر رہا ہے۔لیکن یہ افسانہ اس طرح کی تمام خامیوں سے مبرا ہے۔جب مرکزی کردار "وہ" کی بیوی اپنے شوہر کو نفسیاتی مریض سمجھ کر ڈاکٹر کے پاس لے جاتی ہے تو اس وقت مریض جو حکیمانہ باتیں کرتا ہے اس میں بلا کا طنز اور کڑواہٹ ہوتی ہے:

"ڈاکٹر۔۔گھنٹی دینے کی غلطی نہ کرنا ترپن سال سے تم لوگ گھنٹیاں تو
دے رہے ہو۔۔اور کیا ہی کیا ہے تم لوگوں نے۔۔؟ میری بات سن
میں پاگل نہیں ہوں میں تمہیں کچھ نہیں کہوں گا ،مجھ سے مت ڈر
۔۔ڈاکٹر نے سیٹ سے اٹھنے کی کوشش کی تو اس نے گرج کر کہا۔۔
غلام زادے بیٹھ جاؤ۔۔ڈاکٹر سہم کر بیٹھ گیا۔
دیکھو ڈاکٹر۔۔تو کلونیل عہد کی باقیات میں سے ہے۔بیٹھ اور میری
بات غور سے سن۔۔تو جانتا ہے میں نے یہ نسخہ کیوں پھاڑا ہے۔اس
لیے یہ انگریزی میں لکھا گیا تھا۔۔۔۔تم نسخہ اردو زبان میں لکھو۔
اسے سرکاری زبان کا درجہ ملے نہ ملے ،ہمیں اس سے محبت کرنے
سے کوئی نہیں روک سکتا۔ڈاکٹر نے دوبارہ کاغذ قلم سنبھالا اور نسخہ لکھا۔
دیکھ ڈاکٹر۔۔۔ایسی دوا مت لکھنا جس میں نیند کا اثر ہو۔۔
ہم ترپن سال سے سو رہے ہیں نصف صدی۔۔پوری نصف صدی۔۔
اب صدی کی تکمیل کی طرف سفر جاری ہے ہم سے اور نہیں سویا جاتا
،ہم جاگنا چاہتے۔9

اسی طرح برائے فروخت میں موجودہ دور میں ادبی تخلیقات کی بے وقعتی اور ذاتی مفاد کے مضمرات پر گہرا طنز کیا گیا ہے ۔ ان افسانوں میں صورت حال اور واقعہ ایک دوسرے کے لازم ملزوم معلوم ہوتے ہیں ، مابعد جدید افسانے میں کہانی پن کی واپسی کے بڑے چرچے ہوئے مگر اس کا انداز ابتدائی دور کے افسانوں کی طرح کہانی کے آغاز ،نقطہ عروج اور اختتام والی تکنیک کو نہیں برتا گیا ہے بلکہ سابقہ مفروضات سے گریز کر کے قاری

کے ذوق مطالعہ اور توقعات کے مطابق کہانی پن کو دوبارہ واپس لایا گیا۔لہٰذا نئی نسل کے جدت طبع کا ہی نتیجہ ہے کہ حامد سراج کے ہر افسانے میں سچویشن کی تبدیلی سے ایک نئی کہانی وجود میں آجاتی ہے جیسا کہ ''عادت ہی بنالی ہے'' میں افسانے کا بنیادی محرک بے روزگاری ہے لیکن چند سطروں کے بعد دوسرا مسئلہ سامنے آجاتا ہے، قاری کے ذہن میں بنیادی نقطے کے ساتھ فاطمہ کا واحد متکلم راوی سے جدا ہو جانا افسانے کے غالب پہلو کی صورت میں نقش ہو جاتا ہے۔

اسی لیے شمس الرحمٰن فاروقی نے اردو افسانے کے فنی خدوخال میں تبدیلی کا اعتراف کرتے ہوئے اپنے ایک مضمون میں لکھا ہے کہ:۔

''آج کا فن کار جدیدیوں کے مقابلے بعض چیزوں پر زیادہ زور دیتا ہے بعض چیزوں پر کم۔۔۔جن چیزوں میں آج کا فن کار جدیدیوں سے ذرا مختلف معلوم ہوتا ہے ان میں ایک تو یہ ہے کہ جدیدیوں کو تجربے کا شوق زیادہ تھا اور اسی اعتبار سے ابہام کو وہ لوگ بالارادہ بھی اختیار کر لیتے تھے۔آج کا فن کار تجربے کی طرف اتنا راغب نہیں ہے اور ابہام کو وہ ارادی طور پر اختیار نہیں کرتا۔اگرچہ ترقی پسندوں جیسی وضاحت اور دو اور چار والی منطق کو بھی مسترد کرتا ہے۔''10

حامد سراج کے افسانوں میں زبان و بیان کی ایک خاص خوبی یہ ہے کہ ان کے افسانے کا راوی داخلی جذبات کی عکاسی کرتے ہوئے اپنی مدعا کو استعاروں کے اوٹ میں رکھتا ہے جس سے قاری کے اندر ارتعاش، جنبش اور زندگی جینے کی تمنا جاگ اٹھتی ہے۔اور زندگی سے دردمندی کا رویہ صاف واضح ہو جاتا ہے۔یعنی یہ کہ انسانی ہمدردی ان کے افسانے کا خاصہ ہیں۔ان کے اسلوب کی دوسری خصوصیت جگہ جگہ ضرب الامثال یا مشہور جملوں کا استعمال، کرداروں کی زبان سے کسی شاعر کی نظم یا کسی شعر کا کوئی ٹکڑا، بعض جگہوں پر آیات قرانی اور مذہبی قصوں کے حوالے وغیرہ ملتے ہیں۔مثلاً افسانہ ''زمین زاد'' کے

مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ مصنف نے قرآن کریم کی آیت کریمہ ''لقد خلقنا الانسان فی احسن تقویم'' (ہم نے انسان کو بہترین زمانے میں پیدا کیا) سے متاثر ہو کر یہ افسانہ تحریر کیا ہے۔افسانہ میں ایک جگہ اس جملے کا بھی ذکر ہے۔جس کا ذکر عہد نامہ عتیق کے مقدس کتابوں میں ہوتا رہا ہے

اس افسانے میں سائنسدانوں کے فیصلے سے ایک جوڑے کو مریخ کے سفر پر بھیجا جاتا ہے تاکہ وہاں کے حال احوال اور زندگی بسر کرنے کے امکانات کی جستجو کر کے باخبر کریں۔مریخ پر پہنچنے کے بعد انھیں اس بات کا ادراک ہوتا ہے کہ:

''انہیں یقین ہو گیا کہ کوئی ایک ہستی ہے جس نے کرہ ارض پر بلاتفریق، رنگ و نسل و مذہب انسانوں سے لے کر چرند، پرند، حیوان حشرات الارض بلکہ ہر ذی روح کی زندگی جینے کا پورا پورا سامان کیا۔زمین سب کے لیے۔۔۔سورج، چاند، ستارے، پانی، ہوا۔۔۔اور بارشوں پر سب کا برابر حق۔۔۔سب بلا معاوضہ مستفیض ہوتے ہیں۔وہ واقعی رب العالمین ہے۔۔11

اس ضمن میں ''گلوبل ویلج'' ''نقش گر'' ''مرصع آئینے'' ''لوٹایا ہوا سوال'' قابل ذکر ہیں۔افسانہ نگار کی ایک خوبی یہ ہے کہ افسانہ نگاری کی روایت کو جذب کرنے اور ہر نسل کے بہترین تجربوں سے کسب فیض اٹھانے کی کوشش کی ہے۔یہی وجہ ہے کہ ڈ نگ، اور یگان، وغیرہ کے کردار اپنے زمینی، تہذیبی اور ثقافتی جڑوں سے ذہنی اور جذباتی طور پر وابستہ نظر آتے ہیں۔

مابعد جدید افسانہ نگار کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے وہ افسانے کی تاریخ، روایت و تسلسل سے شعوری یا لاشعوری طور پر وابستہ رہنا چاہتا ہے چنانچہ حامد سراج کے یہاں بھی یہ کوشش موجود ہے۔لیکن اس سفر میں ان کا قلم لغزش کا شکار نہیں ہوتا اور نہ ہی ان کا کوئی افسانہ کسی مخصوص نظریہ کا تابع ہوتا ہے بلکہ نہایت ہی فنکاری سے وہ افسانے کی رومان انگیز

فضا کو اپنے قابو میں کر لیتے ہیں جس کے ڈانڈے عہد حاضر کے اتفاقات سے آ ملتے ہیں۔ ’’اکتوبر کے آخری دن‘‘’’نصف مکمل‘‘ وغیرہ قابل ذکر افسانے ہیں۔

خلاصہ بحث یہ کہ موجودہ عہد کے افسانوں کا مطالعہ و تجزیہ کرتے ہوئے کچھ خامیوں کے باوجود مثبت نتائج سامنے آتے ہیں جس کا سب سے اہم پہلو یہ ہے کہ افسانہ نگار تمام نظریاتی بندشوں کو توڑ کر کھلی فضا میں طبع آزمائی کر رہا ہے۔جس میں حامد سراج ایک اہم نام ہے جن کے افسانے احساس کی شدت ، بیان کی سادگی وندرت اور تجربات ومشاہدات کی گہرائی و گیرائی کے منفرد نمونے ہیں۔اور کائنات کے اس وسیع وعریض طلسم کدے کی ہر معمولی و حیرت افزا سچائی کو افسانہ کی ہیئت میں ڈھال کر شاہکار بنانے کا ہنر انھیں خوب آتا ہے۔’’میا‘‘ (اگر چہ یہ خاکہ ہے مگر انداز افسانوی ہے)اس کی بہترین مثال ہے۔ان کا تخلیقی عمل سماجی ، سیاسی ،نفسیاتی اور سائنسی غرض کہ ہر سطح پر روشن ہے مگر وہ کسی بھی پہلو کو اپنا ازم نہیں بناتے اور یہ کشادگی افسانے کے لیے یقیناً خوشگوار ہے۔

☆☆

حواشی وحوالے :

1۔ مابعد جدید افسانہ ،شوکت حیات، مشمولہ ادب کا بدلتا منظر نامہ مرتب گوپی چند نارنگ، اردو اکادمی دہلی ۲۰۱۱،ص ۳۲۱

2۔ ایضاً۔ص،۳۲۹

3۔ اردو کی نفسیاتی کہانیاں ،شموئل احمد، ارم پبلشنگ ہاوس، دہلی ۲۰۱۵،ص:۱۵۹

4۔ مجموعہ حامد سراج،، سنگ میل پبلیکیشنز لاہور۔ص:۱۰

5۔ مجموعہ حامد سراج، سنگ میل پبلیکیشنز لاہور،۲۰۱۳،ص:۸۸

6۔ ایضا۔ص:۶۴۔

7۔ مجموعہ حامد سراج برائے فروخت، سنگ میل پبلیکیشنز لاہور۔ص:۲۰

8۔ بت خانہ چین۔وارث علوی،ص:۱۳۹

9۔ مجموعہ حامد سراج برائے فروخت،، سنگ میل پبلیکیشنز لاہور۔ص:۱۵۳

10۔ جدیدیت آج کے تناظر میں، شمس الرحمٰن فاروقی ،شب خون،ص ۱۷۶

11۔ مجموعہ حامد سراج برائے فروخت،، سنگ میل پبلیکیشنز لاہو، زمین زاد،ص ۸۸

ناول کی تنقید

خدا کی بستی: تجزیہ وتعبیر

تقسیم ہند کے بعد یوں تو بہت سے ناول لکھے گئے جن میں فکشن نگاروں نے وقت اور حالات کے پیش نظر فرقہ وارانہ فسادات کی بربریت وخونریزی، خاک وخون میں لپٹے ہوئے انسان، عورتوں کی عزت وناموس کے لٹ جانے کا بیان اور اذیت زدہ واقعات کو موضوع بنایا لیکن شوکت صدیقی کا ناول ''خدا کی بستی'' ان موضوعات سے مختلف موضوع کا حامل ہے، اس میں تقسیم اور فسادات کے بعد کے اس منظرنامہ کا بیان ہے جب لوگوں نے ایک ملک کو چھوڑ کر دوسرے ملک کو امن وسکون کا گہوارہ سمجھ کر قدم رکھا تھا لیکن وہاں پر انہیں کس طرح کے نامساعد حالات کا سامنا کرنا پڑا۔ پاکستان کی نوتشکیل شہری زندگی میں کس طرح کے خودغرض اور بے ضمیر لوگ موجود ہیں۔ بڑے شہر میں رہنے کے باوجود ان کی ذہنیت کس قدر تنگ ہے اور لاکھوں مہاجر غربت کی زندگی گزار رہے ہیں۔ جھگیوں میں کیڑے مکوڑوں کی طرح سانس لے رہے ہیں اور ان کا کوئی حامی ومددگار نہیں۔ ناول میں پیش کردہ واقعات کا تجزیہ کرتے ہوئے شہاب قدوائی نے بالکل درست کہا ہے:

''خدا کی بستی آزادی اور برصغیر کی تقسیم کے بعد لکھا جانے والا بڑا اہم ناول ہے، جس میں قیام پاکستان کے فوراً بعد تشکیل پانے والے سماج

اور معاشرتی زندگی کو اجاگر کیا گیا ہے اس دور میں پلنے بڑھنے اور پھیلنے والی مفاد پرستی اور مطلب پرستی نے دن دوگنی رات چوگنی ترقی کرتے ہوئے پاکستان کی معاشرتی زندگی اور معیشت کو دیمک کی طرح کھوکھلا کردیا۔''1

اس ناول میں سماج کے اقتصادی اور معاشرتی مسائل کی جس اعتبار سے عکاسی کی گئی ہے وہ ترقی پسندی سے عبارت ہے اور وہ تمام عناصر موجود ہیں جو کسی فن پارہ کو عوامی اور سماجی اعتبار عطا کرتے ہیں، مثلاً اس میں جہاں معاشرے کی ناہمواریوں، یتیم خانے کی خرابیوں، غربت زدہ اور سڑکوں پر بھیک مانگنے والوں، تعلیم وتربیت سے محروم بچوں، گداگروں اور جرائم پیشہ لوگوں کا بیان ہے وہاں ایسا معلوم ہوتا ہے کہ راوی خود ان تجربات سے دوچار ہو چکا ہے۔ اور یہ حقیقت بھی ہے کہ شوکت صدیقی نے ہجرت کے بعد ایسے ماحول میں کچھ دنوں تک گزر بسر کیا جہاں مختلف طرح کے لوگوں سے واسطہ پڑا۔ ان کے قریب رہ کر ان کی نفسیات، عادات واطوار، رہن سہن کا بغور مطالعہ ممکن ہو سکا اور اسی لیے خدا کی بستی'' مصنف کے جذبے اور سماجی مسائل پر گہری نظر کا بین ثبوت ہے۔ یہ ناول ایک خاص دور میں انسانی اغراض پر وجود میں آنے والے پرفریب معاشرے کے باطنی حقائق کی عکاسی کی وجہ سے ترقی پسند تحریک کے بنیاد گزاروں کے نظریہ سے ہم آہنگ نظر آتا ہے۔ اختر انصاری لکھتے ہیں:

''ہمارے نزدیک ادب میں دوخصوصیتیں لازمی طور پر پائی جانی چاہئیں اول تو یہ کہ وہ اپنے دور کی اجتماعی زندگی سے ایک گہرا اور براہ راست تعلق رکھتا ہو۔ دوم یہ کہ اس کی تخلیق ایک مخصوص اور واضح سماجی مقصد کے تحت عمل میں آئے۔''2

قابل ذکر بات یہ ہے کہ اس ناول کے تمام واقعات کا ذکر اپنے دور (تقسیم ہند کے بعد) کی اجتماعی زندگی سے ایسا گہرا تعلق ہے کہ وہ تمام پوشیدہ گوشے سامنے آجاتے ہیں

جو اس معاشرے میں انسانی اقدار کی پامالی کا موجب بنے۔ نیز اس معاشرے میں معاشی کشمکش کی وجہ سے جو مسائل اور ناقابل فہم متضاد صورتیں پیدا ہوگئی تھیں اس کے مکمل صورت حال کی عکاسی راجہ، نوشا، سلطانہ، اس کی ماں، نیاز اور سلمان سے وابستہ واقعات کے ذریعہ ہوتی ہے۔ غربت اور معاشی پستیوں کی وجہ سے ان معصوم بچوں کا بچپن تباہ ہوجاتا ہے تعلیم و تربیت سے محروم ہوکر جرائم کے اڈوں تک جا پہنچتے ہیں راجا لاوارث ہونے کی وجہ سے یتیم خانے میں رہتا ہے وہاں کی زندگی سے تنگ آکر ایک بیمار گداگر کی گاڑی کھینچ کر دن بھر بھیک منگواتا ہے۔ نوشا دن بھر بے رحم عبداللہ مستری کی نگرانی میں کام کرتا ہے لیکن پھر بھی دو وقت کی پیٹ بھر روٹی بمشکل ہی نصیب ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ نیاز جیسے بے حس لوگ بھی اس معاشرے میں ہیں جو بچوں کو صحیح راہ دکھانے کے بجائے اپنے معمولی مفاد کے لیے چوری کرنے کی ترغیب دیتے ہیں۔ آخر کار مسلسل اذیتوں سے تنگ آکر یہ لوگ شرافت کی زندگی گزارنے اور محنت و مشقت کرکے روزی روٹی کی غرض سے کراچی جاتے ہیں لیکن وہاں بھی شاہ جی کے غنڈوں کے ہاتھ لگ جاتے ہیں جہاں پہنچ کر انہیں بڑی بڑی ڈکیتی کے لیے آلہ کار بنایا جاتا ہے۔ چوری کی سازش کے جرم میں گرفتار ہوکر جیل کی تنگ و تاریک کمروں میں سزا کاٹتے ہیں۔ وہاں ان کی معصومیت مزید مسخ ہوکر رہ جاتی ہے۔ راجا کو اسی جیل میں ایسا زخم لگتا ہے جو اس کے لیے جان لیوا ثابت ہوتا ہے۔ جیل سے اسے اسپتال تو بھیجا گیا مگر وہاں بے توجہی اور معقول علاج نہ ہونے کے سبب اس کی حالت مزید خراب ہوجاتی ہے اور اس کے پیر کاٹ کر اپاہج بنا کر باہر سڑک پر چھوڑ دیا جاتا ہے۔ مسلسل آزمائشوں اور ناکامیوں کے باوجود راجہ کا عزم و حوصلہ کم نہیں ہوتا اور خود کو نوشا کے سامنے مضبوط ظاہر کرنے کی کوشش کرتا ہے اور اپنی خستہ حالی کو قسمت کا کھیل کہہ کر حالات سے مفاہمت کرلیتا ہے۔

اسی طرح نوشا بھی جیل سے رہا ہونے کے بعد از سر نو شرافت کی زندگی بسر کرنے کے لیے قدم اٹھاتا ہے مگر وقت اس کا ساتھ نہیں دیتا وہ بھی تھک ہار کر واپس اپنی ماں کے

پاس آتا ہے۔ قصبہ میں داخل ہوتے ہی ایک رکشہ والے سے ملاقات ہوتی ہے جو کہ اس کا دوست شامی ہے والد کے انتقال کے بعد مصیبتوں سے تنگ آکر رکشہ کھینچتے کھینچتے ٹی بی کے مرض میں مبتلا رہتا ہے۔ وہ راجہ کو صورت حال کی تفصیل بتاتے ہوئے کہتا ہے:

> ''یار بات یہ ہے کہ تیری اماں نے نیاز سے نکاح پڑھوالیا تھا تو ناراض نہ ہو تو ایک بات بتاؤں میں نے سنا ہے کہ سلطانہ کی اور نیاز کی کچھ لگ سٹ ہوگئی تھی اسی لیے نیاز نے تیری اماں کو مروادیا۔ سارے محلے والے بھی کہتے ہیں۔''3

یہ خبر سنتے ہی نوشا کے سر پر خون سوار ہوجاتا ہے اور وہ نیاز کی حویلی پہنچ کر اسے قتل کردیتا ہے اور سلطانہ کے لاکھ روکنے کے باوجود خود کو پولیس کے حوالے کردیتا ہے۔ نابالغ ہونے کی وجہ سے اسے سزائے موت کے بجائے چودہ سال کی قید با مشقت کی سزا دی جاتی ہے۔ اس منظر کی دردناکی کو مندرجہ ذیل اقتباس سے محسوس کیا جاسکتا ہے۔

> ''نوشا کو ملزموں کے کٹہرے سے نکالا گیا اور جن ہاتھوں کو قلم کی ضرورت تھی ان میں ہتھکڑیاں ڈال دی گئیں، ہتھکڑیاں پہن کر نوشا پاگلوں کی طرح چیخنے لگا۔ مجھے پھانسی دو، مجھے گولی ماردو، میں زندہ نہیں رہنا چاہتا، میں اب جینا نہیں چاہتا، خدا کے لیے مجھے پھانسی دے دو۔''4

نوشا کے ان جملوں سے زندگی کے متعلق کڑواہٹ و تلخی، نفرت و ناقابل برداشت تکلیفوں کی شدت کا اندازہ ہوتا ہے۔ مصنف کی فنکاری یہ ہے کہ زندگی کے متعلق ان تلخیوں کو لفظی پیکر دینے کے بجائے احساسات و تجربات کے پیکر میں اس طرح ڈھال دیا ہے کہ کوئی بھی شخص اس کرب کو محسوس کیے بغیر نہیں رہ سکتا۔

ان کرداروں کی زندگی سے وابستہ واقعات میں حقیقت نگاری کا عنصر اس قدر نمایاں ہے کہ آج بھی یہ کردار ہمیں اپنے اردگرد سڑکوں اور بازاروں میں در بدر پھرتے نظر

آ جاتے ہیں اورانہیں جیتے جاگتے کرداروں کی یاد تازہ کر جاتے ہیں۔

سلطانہ کی ماں مسلسل تنگ دستیوں سے عاجز آ کر نیاز جیسے ہوس پرست شخص کے بہکاوے میں آ کر مالی امداد کی امید میں نکاح کر لیتی ہے۔نکاح کے بعد نیاز بیمہ کی پچاس ہزار رقم اور سلطانہ کو اپنی جنسی خواہشات کی خاطر حاصل کرنے کے لیے سلطانہ کی ماں کو زہریلے انجکشن لگوا کر راستے سے ہٹا دیتا ہے اور سماج کی نظروں میں بیمہ کا قانونی وارث بنا کر روپئے حاصل کر لیتا ہے اور سلطانہ کو بنا عقد کے جبراً اپنی بیوی کے طور پر رکھتا ہے۔مگر سلطانہ بھی اس کے خلاف کوئی احتجاج کا رویہ اختیار نہیں کرتی اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ حالات کی کرختگی کی وجہ سے بے حس ہو چکی ہے۔دوسری طرف سلمان جو سلطانہ کا ہمدرد ہے اور اس سے محبت بھی کرتا ہے مگر مالی کمزوریوں کی وجہ سے نکاح نہیں کر سکتا ہے،محبت کی ناکامی،تعلیم کو جاری نہ رکھ پانے کی الجھن،روپیوں کی قلت کی وجہ سے فاقہ کی نوبت،ماں کے دیے ہوئے ذاتی استعمال کے سامان کو فروخت کرنے کا کرب وغیرہ نے اسے ایسے دو راہے پر لا کھڑا کیا کہ زندگی اس کی نظروں میں تلخی اور مشقت کے سوا کچھ نہیں وہ پروفیسر احمد علی سے گفتگو کے دوران کہتا ہے:

''میں تعلیم حاصل کرنا چاہتا ہوں مگر جاری نہیں رکھ سکتا، ملازمت چاہتا ہوں وہ ملتی نہیں،ایک معزز شہری کی حیثیت سے زندگی بسر کرنا چاہتا ہوں اس کے امکانات نہیں،سیدھا سادا اقتصادی مسئلہ ہے اور کوئی اقتصادی مسئلہ معاشرے سے ہٹ کر اپنا وجود نہیں رکھتا۔''5

ایک اور اقتباس ملاحظہ ہو جب وہ بڑے تجربہ کار کی طرح پروفیسر سے ہم کلام ہوتا ہے۔

''آپ بند کمروں میں بیٹھ کر زندگی کو کتابوں میں تلاش کرتے ہیں اور میں نے زندگی کو شراب خانوں میں،بالا خانوں میں،قمار خانوں میں اور تنگ و تاریک گلیوں میں دیکھا ہے،مسلسل فاقے کیے ہیں،

ذلتیں برداشت کی ہیں، قدم قدم پر ٹھوکریں کھانے کے بعد تجربہ حاصل کیا ہے، زندگی کو برہنہ آنکھ سے دیکھئے وہ کس قدر مظلوم ہے۔''6

زندگی سے بیزاری کا یہی اظہار راجہ کی زبان سے ملاحظہ ہو:

''یار جی چاہتا ہے مر جاؤں''

سالی اس زندگی میں رکھا ہی کیا ہے''

''ارے یار آدمیوں کا ساتھ چھوٹ گیا تو جانوروں سے بھی دوستی نہ کروں۔''7

اس مکالمے کے ذریعہ مصنف نے گہری منطق اور تلخ حقیقت کو پیش کیا ہے جس کا تعلق انسانی جذبات و احساسات اور نفسیات کے رد عمل سے ہے اور یہی احتجاج و رد عمل واقعات کے جنم لینے کا پیش خیمہ ثابت ہوتا ہے۔

اس ناول کا دوسرا حصہ فلک پیا کے اسکائی لارکوں (فلک پیا تنظیم سے وابستہ افراد اسکائی لارک کہلاتے تھے) کی جدوجہد اور ان کی عملی سرگرمیوں سے تعلق رکھتا ہے جو سماجی و عوامی فلاح و بہبود کے لیے اور معاشرے میں پیدا ہونے والی خرابیوں کو ختم کرنے کے لیے قائم کیا گیا تھا، جس کا بنیادی مقصد تعلیم سے محروم لوگوں کی تربیت کرنا، بے روزگار لوگوں کے لیے روزی روٹی کی تلاش کے راستے ہموار کرنا تھا لیکن خان بہادر جیسے سیاسی رہنما کے غنڈے فلک پیا کے رفاہی کاموں میں بار بار دخل اندازی کرتے ہیں اور ان کے آفس میں آگ لگا کر سارا اسباب تباہ و برباد کر دیتے ہیں لیکن اس کے باوجود اسکائی لارکوں کے عزم و حوصلے میں کمی نہیں آتی ہے وہ نئے سرے سے اپنا آفس تیار کرتے ہیں۔ان لوگوں کی گرم جوشی دیکھ کر خان بہادر اپنی کامیابی کی راہ میں خطرہ محسوس کرتا ہے اور انہیں پوری طرح اپنے راستے سے ہٹانے کی تدبیریں کرتا ہے۔اس کی تدبیر اس طرح کامیاب ہو جاتی ہے کہ وہ اپنی دولت اور سیاسی بل بوتے پر سرکاری عہدیداران کو اپنے قبضے میں کر کے فلک پیا پر جان

لیوا حملہ کرواتا ہے جس میں سب سے متحرک اسکائی لارک صفدر بشیر کی موت ہو جاتی ہے اور ڈاکٹر زیدی کی ڈسپنسری جلادی جاتی ہے۔ نادار مریضوں کا دواخانہ، ضرورت مندوں کا امدادی بینک، لائبریری اور وہ تمام چیزیں جو غربت و جہالت کو مٹانے کے لیے قائم کی گئی تھیں، نیست و نابود ہو جاتی ہیں، اور سلمان زخمی ہو کر اسپتال میں ایڈمٹ ہو جاتا ہے۔ اس حملہ کا سارا الزام اسکائی لارک احمد علی کے سر تھوپ دیا جاتا ہے اور انہیں سزا بھی ملتی ہے۔ اس طرح اصل مجرم خان بہادر حرام پیسوں کے بل پر صاف صاف بچ جاتا ہے جبکہ یہ وہ مجرم ہے جس نے مذہب کے نام پر عوام کے جذبات کو مجروح کیا۔ عوام کا اعتبار حاصل کرنے اور الیکشن میں جیتنے کے لیے اسپتال کے لیے منتخب کی گئی زمین پر راتوں رات مسجد تعمیر کرائی اور اسی طرح کے اور بہت سے نازیبا حرکات کیے جس سے عوام کی حق تلفی ہوئی مگر اس کے باوجود وہ قانون کی نظروں میں اعلیٰ وارفع ہے۔ ڈاکٹر قمر رئیس ''خدا کی بستی'' میں سماج کے تلخ پہلوؤں پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''پاکستان کے سرمایہ پرستانہ طبقاتی معاشرے میں مذہب کے نام پر انسان کی آواز اور اس کے حقوق کو جس طرح پامال کرنے کی سازشیں ہوتی ہیں، شوکت صدیقی نے بڑی جسارت اور وضاحت سے ناول کے پیچیدہ پلاٹ میں انہیں سمونے کی کوشش کی ہے، شوکت صدیقی کا فن تصور پرستی اور رومانیت کے ان عناصر سے پاک ہے جو آزادی سے قبل اردو ناول کی روایت کا جزر ہے ہیں انہوں نے سماجی حقیقت نگاری کی اس اعلیٰ روایت کو نئی وسعت دی ہے جس کی تعمیر پریم چند نے کی تھی، ان کا طبقاتی شعور اور انسان دوستی کا تصور ناول میں پریم چند سے آگے کی راہ دکھاتا ہے۔''8

''خدا کی بستی'' میں ظلم و جبر کے خلاف صرف نعرے بازی اور نظریہ سازی نہیں ہے بلکہ نہایت ہی فطری انداز میں عملی سرگرمیوں کی بھی عکاسی کی گئی ہے۔ ان کا جذبہ

اور خاص سماجی مقصد اس وقت واضح طور پر سامنے آتا ہے جب اسکائی لارک گاؤں اور قصبوں میں جا کر لوگوں کو اپنے مفید مشوروں سے نواز کر انہیں اپنا مدعا بیان کرنے کا طریقہ یہاں تک کہ الفاظ بھی سکھاتے ہیں اور انہیں اس بات کی بھی تعلیم دیتے ہیں کہ اپنے حقوق کیسے حاصل کیے جائیں۔ اسکائی لارکوں کے مشاغل اور انسانی ماحول کو بہتر بنانے کے جذبے کا اندازہ اس اقتباس سے ہوگا۔

> ''صفدر بشیر اپنے گروپ کے دو اسکائی لارکوں کے ہمراہ روزانہ کسی پس ماندہ بستی میں جاتا اور اچھا شہری بننے اور صاف ستھری زندگی بسر کرنے کی اہمیت پر زور دیتا، توہم پرستی اور فرسودہ رسم و رواج سے پیدا ہونے والی سماجی برائیوں کی نشاندہی کرتا۔ انہیں چھوڑنے اور ان کے خلاف مؤثر طور پر جدو جہد کرنے کی تلقین کرتا، عام فہم انداز میں ان کی ذہنی تربیت کرتا۔''9

اس عملی جدو جہد کے تناظر میں کہا جا سکتا ہے کہ آلودگیوں سے پر معاشرے کی اصلاح کے لیے اس تنظیم کی تشکیل بالکل مناسب قدم تھا اور اس سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ مصنف صرف زبانی ہمدردی کا قائل نہیں ہے۔

ناول کے اختتام میں مصنف کا شعور عوام کے شعور سے ہم آہنگ ہو جاتا ہے اور تمام مناظر عوام کے جذبات کی ترجمانی کرنے لگتے ہیں۔ بحیثیت مجموعی اس ناول کو مصنف کے ذاتی نقطۂ نظر کا مظہر نہیں بلکہ عوامی زندگی کا فلسفہ اور مشترکہ طور پر مسائل کا حل تلاش کرنے کی اہم کڑی قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس ناول کی سب سے اہم خوبی جو ترقی پسند نظریہ کی ترجمانی کرتی ہے وہ یہ ہے کہ ایسے سنگین حالات کے باوجود بھی قنوطیت کی فضا غالب نہیں ہوتی۔ قطع نظر ان معصوم بچوں (راجا، نوشا، شامی) کی زندگی میں چند مایوس کن لمحات کے، لیکن وہاں بھی یکسر مایوسی اور محرومی کے اظہار کے بجائے برے حالات کو مقدر سمجھ کر زندگی سے سمجھوتہ کرنے کا رجحان نظر آتا ہے۔ دوسری اہم بات یہ ہے کہ ناول میں حقیقت کا

ابلاغ ایسا ہے کہ پاکستان کی اس معاشرتی زندگی اور استحصالی نظام کے خلاف قاری کے دل میں نفرت کا جذبہ پیدا ہوجاتا ہے لیکن مصنف کا کمال یہ ہے کہ شدید حقیقت نگاری کے باوجود کہانی کی تخلیقی فضا کو متاثر نہیں ہونے دیا ہے۔اسی لیے ناول کے واقعات میں تخلیقیت اور تکمیلیت کا احساس ہوتا ہے۔

فنی اعتبار سے ناول کے واقعات میں وسعت اور پیچیدگی ہے اور پلاٹ میں ترتیب و تنظیم اس طرح برقرار ہے کہ واقعات کی تمام کڑیاں ایک دوسرے سے بالواسطہ طور پر وابستہ ہیں، مثلاً سلطانہ ہی کو دیکھیں کہ وہ مختلف مراحل سے گزرتی ہوئی فلک پیما سے وابستہ ہوجاتی ہے اور کرداروں کی پیشکش میں مصنف نے جو فنکاری دکھائی ہے وہ بے مثال ہے، سماج کے اعلیٰ طبقہ سے لے کر بے حد نچلے طبقے کے لوگ، بھکاری، قلندر سبھی موجود ہیں سب کی اپنی اپنی انفرادیت ہے، اس طرح کردار نگاری کی سطح پر ''خدا کی بستی'' یکسانیت و یک رنگی کے نقص سے پاک ہے، کردار بے اثر و بے روح نہیں بلکہ ان میں خیر و شر کا شعور بھی ہے اور مختلف سماجی وطبقاتی میلانات کی نمائندگی بھی کرتے ہیں، مکالمے ومحاورے چست اور موقع ومحل کی مناسبت سے ہیں، مثلاً ناول میں کردار کی زبان سے ادا ہونے والا پہلا ہی جملہ اس کے Status کی نمائندگی کرتا ہے، ملاحظہ ہو:

''کیوں استاد کیسا بیمہ کیا؟''

''ابے یہ رہی ببگی، واہ میری جان میں تیرے قربان، سالو! آج تم کو پدامارو ں گا۔''10

بحیثیت مجموعی فنی اعتبار سے ''خدا کی بستی'' ہمہ داں راوی کے ذریعہ بیان کیے گئے واقعات کا ایسا مجموعہ ہے جس میں دلچسپی، تجسس، تصادم اور منطقیت موجود ہے، عبارت میں کوئی ابہام نہیں علامات واشارے خارجی ماحول سے اخذ کیے ہوئے ہیں جنہیں قاری بآسانی سمجھ کر نتائج اخذ کرسکتا ہے اور ناول میں تمام مناظر و Discription مرکزی خیال کو آگے بڑھانے کے اشارے فراہم کرتے ہیں۔اس کے علاوہ یہ کہ واقعات اور حالات کی

نزاکت کو منظر سے وابستہ کر کے مزید تاثر پیدا کردیا گیا ہے۔اس کی بہترین صورت اس وقت سامنے آئی ہے جب سلطانہ کی خودسپردگی کو ماحول سے منسلک کیا گیا ہے۔

ساون کے مہینے میں اودی اودی بدلیاں گھرنے کا بیان اس کے بعد موسلا دھار بارش اور لائٹ چلے جانے کے بعد سلطانہ کا خوف محسوس ہونا، سلطانہ کے کمرے میں آکر نیاز کا اسے ہوشیار کرنا اور پھر اسے پیار سے ڈانٹنا اور پھر اسے اپنے بازوؤں میں اٹھالینا، نیاز کے اس عمل پر سلطانہ کا کوئی مزاحمت نہ کرنا ایسا فطری بیان ہے جس میں حقیقت نگاری اور موقع محل کی مناسبت کا عنصر غالب ہے۔

☆☆

حواشی وحوالے:

1۔ نقد ونظر کا متلاشی ناول نگار شوکت صدیقی، مطبوعہ سہ ماہی کہکشاں، کراچی، اکتوبر تا دسمبر ۲۰۰۱ء بحوالہ شوکت صدیقی شخصیت وفن، انوار احمد
2۔ اختر انصاری، افادی ادب ص ۲۸، بحوالہ اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک، خلیل الرحمٰن اعظمی، ص ۳۴۶۔
3۔ خدا کی بستی، شوکت صدیقی ۲۰۰۲ء، ص ۵۵۵
4۔ ایضاً ص ۶۵۳
5۔ خدا کی بستی، شوکت صدیقی ۲۰۰۲ء، ص ۲۱۸
6۔ ''خدا کی بستی'' شوکت صدیقی، ص ۱۹
7۔ ''خدا کی بستی'' شوکت صدیقی، ص ۲۱۶،
8۔ ایضاً، ص ۴۹۰
9۔ تلاش وتوازن ص ۵۳، بحوالہ اردو ناول، اسلم آزاد

10۔ ''خدا کی بستی''، شوکت صدیقی، ص ۱۱

جانگلوس کے مرکزی کردار 'لالی' کے متضاد رویّے

آزادی کے بعد لکھے جانے والے ناولوں میں ایک بڑا حصّہ تقسیم ہند کے نتیجے میں پیدا ہونے والے ناخوش گوار واقعات ،غیر انسانی رویوں ،مایوسی ،محرومی، شناخت کا فقدان،عدم تحفظ اور ہجرت کے کرب وغیرہ پر مشتمل ہے۔ شوکت صدیقی کا ناول ''جانگلوس''انھیں مسائل پر مبنی ہے۔تقسیم ہند کے بعد ایک نئے سماج کی تشکیل ،اپنے وطن سے جدا ہو جانے کا غم ،معاشی ومعاشرتی بدحالیاں اور اسی طرح کی مختلف چیزوں کے تصادم نے ذہنی پیچیدگیاں پیدا کر دی تھیں۔انسان یہ سمجھنے سے قاصر ہو گیا تھا کہ ان ساری باتوں کا ملزم اپنی ذات کو ٹھہرائے یا کسی مخصوص فرد کو یا معاشرے کو۔ اسباب ومحرکات سے ناواقفیت اور سماجی رشتوں سے عدم عرفان کے باعث ہر چیز پر اسرار بنتی چلی گئی۔

''جانگلوس'' کے کینوس پر جو کردار سامنے آتے ہیں وہ پرتشدد حالات کا شکار ہونے کے باوجود زندگی کی تلخ حقیقتوں سے مردانہ وار مقابلہ کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

لالی،رحیم داد،شاداں،حیات محمد خاں وٹو،فیض محمد وغیرہ کے ذریعے اس نوتشکیل معاشرے کی شکل قاری کے سامنے آتی ہے۔ناول کے واقعات لالی اور جاگیرداروں کے اردگرد گھومتے ہیں۔لالی اس ناول کا مرکزی کردار ہے۔جیل سے بھاگا ہوا قیدی ،ان پڑھ، تہذیب وطریقے سے بالکل بے بہرہ،زندگی کی کسی بھی منزل سے ناآشنا اس کے لیے زندگی کے تقاضوں کی تکمیل اور فطری خواہشات وغیرہ وقت کے سیلاب میں ایک تنکے کی حیثیت رکھتے ہیں۔اتفاقی واقعات کے نتیجے میں پیش آنے والے حادثات سے ہر بار وہ خود کو محفوظ کرنے کی کوشش میں ایسی جگہ جا پہنچتا ہے جہاں کسی نہ کسی کر یہ حقیقت کا پردہ فاش کرنے کا سبب بن جاتا ہے اور اس کے مجرمانہ ذہن کی وجہ سے کوئی نہ کوئی نیک کام سرانجام تک پہنچتا ہے۔ڈاکٹر انوار احمد لالی کے اس متضاد رویے کے متعلق لکھتے ہیں:

> ''ناول جانگلوس میں کچھ ایسے کردار ہیں جن کو حقیقت اور تخیل سے مزین کیا گیا ہے ایسے کرداروں لالی،رحیم داد، جمیلہ اللہ وسایا، حیات محمد وٹو اور احسان اللہ سرفہرست ہیں۔لالی میں مصنف نے ایسے اوصاف رکھ دیے ہیں جن کی عام انسان سے توقع کرنا عبث ہے۔ لالی اگرچہ مجرم ہے۔لیکن وہ ہر ایک کی بھلائی کا خواہاں ہے وہ جسے بھی دکھ اور تکلیف میں مبتلا دیکھتا ہے اس کو اس مصیبت سے نجات دلانے کی کوشش کرتا ہے''۔1

اس ناول کے مطالعے اور تجزیے سے مختلف طرح کے تاثر ابھرتے ہیں۔لیکن سب سے گہرا اور شدید تاثر یہ ابھرتا ہے کہ اس کے کرداروں کے رویے متضاد ہیں۔اس ناول کا مرکزی کردار لالی پسماندہ طبقے کی نمائندگی کرتا ہے۔جو جاگیرداروں کے استحصال اور مظالم کا شکار ہیں۔لالی کے لیے ایک مخصوص لفظ جانگلی کا استعمال ہوا ہے۔اس سے مراد غیر منقسم پنجاب کی وہ نسل ہے جس نے انگریزوں کی مدد نہ کر کے اپنے ہم وطنوں کی مدد کی تھی۔اس لیے انھیں حقارت سے جانگلی کہا گیا۔یہ بھی گویا اس جاگیردارانہ معاشرے پر

طنز ہے کہ انھوں نے انگریزوں کی درندگی میں ان کا ساتھ دے کر بڑے عہدے حاصل کر لیے اور وفاداروں کو جانگلی کا نام دیا۔ لالی کا ذہن بظاہر تو شیطانی و تخریبی عمل کی طرف راغب ہے ۔لیکن وہ خیروشر کی کشمکش میں الجھا ہوا دکھائی دیتا ہے اور اس کے اندر انسان دوستی اور نیک نیتی کا جذبہ بھی کارفرما نظر آتا ہے۔خیروشر کی کشمکش کا یہ عنصر شوکت صدیقی کی دوسری تخلیقات میں بھی موجود ہے۔ جرائم پیشہ،قتل وغارت گری، لایعنی مشاغل،منشیات کا استعمال،جنس زدگی، دھوکہ بازی کے ساتھ ساتھ ان کے کرداروں میں ہمدردی کا جذبہ بھی موجود ہوتا ہے ۔جیسے جیسے ناول کے واقعات سامنے آتے ہیں لالی جیسے مجرم کردار کی انسانیت کے روشن پہلو نمایاں ہوتے چلے جاتے ہیں ۔مثلاً جیل میں رحیم داد کی دکھ بھری کہانی سن کر ہمدردی کے جذبہ سے لبریز ہو جاتا ہے اور جیل کے باہر نکالنے کے لیے ترکیبیں سوچتا ہے آخر کار اسے اکسا کر جوش دلا کر اپنی مجرمانہ ترکیب سے اس کو لے کر باہر نکلتا ہے۔ باہر نکلنے کے بعد ان کے جسم پر جیل کی وردی سب سے بڑا مسئلہ ہے اس وردی سے نجات دلانے کے لیے وہ رحیم داد کو لے کر چھپتے چھپاتے پہاڑیوں اور کھیتوں سے سے گزر کر ایک گاؤں میں پہنچتا ہے اور دیوار پھاند کر ایک گھر میں داخل ہوتا ہے جہاں انھیں ایک الگ ہی خوفناک منظر کا سامنا ہوتا ہے ۔اس گھر میں ایک عورت اپنے عاشق کو اس کی بے وفائی کے پاداش میں قتل کر کے ہیجانی و پاگل پن کی کیفیت میں مبتلا نظر آتی ہے۔ پہلے تو وہ لالی پر جھپٹتی ہے مگر اس کی ہمدردی اور نرمی سے مطمئن ہو جاتی ہے ۔لالی اس عورت (شاداں) کو گرفتاری سے بچانے کے لیے لاش کو ٹھکانے لگانے میں اس کی مدد کرتا ہے ۔ اس طرح شاداں کے اس مجرمانہ فعل کی پردہ پوشی میں وہ بھی شریک ہو جاتا ہے اس واقعہ سے بھی اس کردار کے دو پہلو سامنے آتے ہیں ایک مجرمانہ دوسرا ہمدردانہ ۔اس کے مجرمانہ اور قاتل کے حمایتی فعل کو نظرانداز کر کے اس کے انسانی رویہ اور ہمدردی کو اپنے گرفت میں لے کر ایک غیر مہذب اور علم و آگہی سے نابلد انسان کی حیثیت سے تجزیہ کیا جائے کہ تو اندازہ ہوتا ہے کہ یہ کردار تمام ترکمیوں کے باوجود اعلیٰ مقام پر فائز ہے۔ اسی لیے ہم

دیکھتے ہیں بیسویں صدی کے Humanist نقاد کرداروں کا تجزیہ ان کے ظاہری شرافت وطہارت سے کرنے کے بجائے ان کے انسانی اعمال سے ان کا معیار متعین کرتے ہیں ایک امریکی ناقد Steven Schafersman نے لکھا ہے:

"Humanist stand for the building of a more
humane, just compassionate and democratic
society using a pragmatic ethics that judge
the consequences of human action by the
well being of all life on earth"

Steven Schafersman نے انسانی معیار کی جو سطح متعین کی ہے وہ سطحیں لالی میں بڑی حد تک موجود ہیں۔شوکت صدیقی نے اس کردار کی پیش کش میں جانب دارانہ رویہ اختیار نہیں کیا۔ مصنف نے ایک ایسا منظرنامہ تیار کیا ہے جس میں اس کی تمام تر عیاریوں اور مکاریوں کے باوجود قاری اسے سماجی سروکار سے وابستہ اور انسانی ہمدردی کا استعارہ ماننے پر مجبور ہو جاتا ہے ۔مثلاً جب لالی شاداں کے یہاں سے ناکام ہو کر اپنے آپ کو پولیس کی نظروں سے بچاتے ہوئے اتفاقاً حیات محمد خاں وٹو کے محل میں پہنچ جاتا ہے۔ یہاں پہنچنے کے بعد اس کا مقصد صرف رحیم داد کے لیے جلد از جلد کپڑے کا بندوبست کر کے واپس لوٹ جانے کا ہوتا ہے لیکن حیات محمد خاں ایک بادشاہ گر اور ضمیر فروش شخص ہے جس کے نہاں خانوں کے راز سے کوئی واقف نہیں ۔محل میں داخل ہونے کے بعد لالی کو اس خوف سے باہر نہیں نکلنے دیتا کہ اس کی عیاریوں کا پردہ فاش ہو جائے گا۔ دولت ہتھیانے کے لیے اپنے بڑے بھائی کو پاگل پن کے انجکشن لگوانا، اپنی بیوی کو مہمانوں کے لیے ضیافت کے تحفے کے طور پر پیش کرنا،حکم کی خلاف ورزی کرنے والے غلام کو تہہ خانے میں دفن کر دینا وغیرہ اس کی خصوصیات ہیں ۔ایک رات جب اس کی بیوی اس کے خاص مہمان کے ساتھ شب باشی سے انکار کرتی ہے تو حیات محمد خاں اس پر جان لیوا حملہ کرتا ہے

۔شورشرابے کی آواز سے لالی اس کے خواب گاہ میں داخل ہوکرسارا منظر دیکھ لیتا ہے اوراسے حیات محمد کے وحشیانہ چنگل سے آزادکراکےمحل سے باہر نکالتا ہے۔اس طرح لالی کے ذریعے مصنف نے اس معاشرے کے سماجی رہنماؤں کے چہرے کوبھی بے نقاب کیا ہے جوتمام انسانی قدروں کا گلاگھونٹ کرسیاست کی باگ ڈوراپنے قبضے میں رکھنا چاہتے ہیں ۔اس پڑھے لکھے بظاہرمہذب نظرآنے والے معاشرے کے لیے اس کی کراہیت اورحقارت لالی کی زبان سے ملاحظہ ہو:

> ''میں توجی کوڑے کاڈھیرہوں ،کوڑے کے ڈھیرپر پلا اورکوڑے کے ڈھیرپرہی رہا کھادبھی نہ بن سکامگرتمہاراخصم ......میاں حیات محمد کیسے جرائم پیشہ بن گیا،وہ توجی ولایت سے بیرسٹری پڑھ کرآیا ہے ،کنون کوپوری طرح جانتا ہے''۔2

ناول میں لالی کئی بارذکرکرتا ہے کہ وہ جانگلی ہے۔بزرگوں کی تربیت سے محروم اسے خودنہیں معلوم کہ اس کا باپ کون تھا۔پھربھی وہ عورتوں کا احترام کرتا ہے۔حیات محمد کی بیوی تہمینہ کی کھلی ہوئی پنڈلی کودیکھ کروہ آہیں بھرتا ہے۔عورت کے خوبصورت جسم سے اس کے حواس خمسہ پہلی بارمتلذذ ہوتے ہیں لیکن اگلے ہی لمحے وہ خود پرقابو پالیتا ہے اوراسے ایک معمولی عورت بننے سے بچالیتا ہے۔اس ناول کے راوی کے پیش کش کی عظمت یہ ہے کہ اس نے مجرم افرادکی غلط کاریوں اورکوتاہیوں کے لیے ان کی ذات سے زیادہ ماحول کوذمہ دارقراردیا ہے۔ان کی انفرادی زندگی کوبالکل معصوم تصورکیا ہے۔لالی کے ذریعے انجام پانے والے سارے عوامل محض اتفاقی حادثات کے تحت پیش آئے ہیں۔کوئی بھی جرم جانے بوجھے منصوبے کے تحت سرزدنہیں ہوا بلکہ لاشعوری طورپرعمل اورردعمل کے نتیجے میں واقعات وجودمیں آتے چلے گئے ہیں جن میں جرائم کی کارفرمائی ضرورہے۔مثلاً لالی فیض محمد سے اپنے متعلق جھوٹ بول کرخودکو بھٹکا ہوا مسافربتا کراس کے گھرقیام کرتا ہے لیکن فیض محمد لالی سے بڑا عیارثابت ہوتا ہے جوبظاہرمتقی وپرہیزگار ہے لیکن اندرہی اندرلوگوں

کواپنے جال میں پھنسا کردھوکہ دیتا ہے۔جعلی کلیموں پرزمینیں الاٹ کراتا ہے۔لالی بھی اس کے دام میں گرفتارہوہی جاتا ہے۔وہ لالی سے کسی خواب کاذکرکرتا ہے جس میں اسے تاکید کی گئی ہے کہ اپنی بیٹی طاہرہ کی شادی لالی سے کردی جائے لیکن طاہرہ اپنے باپ کی اصلیت سے لالی کوباخبرکرتی ہے اورانکارکے لیے منتیں کرتی ہے۔لالی اس کی بات مان تولیتا ہے مگرعوض میں ایک بھینس ،کچھ پیسے اورجوڑے لے کرجاتا ہے جوشاداں اوررحیم داد کے کام آتے ہیں۔اس واقعے سے بھی لالی کے دومتضادرویے سامنے آتے ہیں وہ یہ کہ اس کا ظاہرتوپراگندہ ہے مگرباطن آلائشوں سے پاک ہے،وہ دوٹوک باتیں کرنے اورسننے کاعادی ہے جوبعض دفعہ تلخ توہوتی ہیں مگراس میں ہمدردی کا جذبہ ضرورہوتا ہے۔اردو افسانوں میں اس طرح کے کردارعام طورپرکم ہی نظرآتے ہیں اس لیے کہ اس طرح اپنے کرداروں کوپیش کرنے کاعمل کافی پیچیدہ ہے ۔پروفیسرخورشیداحمدنے افسانے میں کردارنگاری پرگفتگوکرتے ہوئےلکھا ہے:

> ''افسانہ نگارکوچاہیے کہ وہ ہمیں بتائے کہ اس آدمی کے دماغ میں کیا ہورہا ہے ۔یعنی صرف گفتگواوراعمال ہی نہیں بلکہ کردارنگاری کے لیے اس کے خیالات اورمحسوسات بھی اہم ہیں۔چنانچہ کردارکوپیش کرنے کاایک دوسرا تجربہ یہ کیا گیا کہ اس کے اندرداخل ہوکرہمیں اس کے خیالات سے آگاہ کیا جائے اس کوخارجی کردارنگاری کے مقابلے میں داخل کردارنگاری کہا جاسکتا ہے۔کردارنگاری کے پس پشت یہ فلسفہ کام کرتا ہے کہ ظواہرہمیں غلط سمت میں لے جاتے ہیں لوگ وہ نہیں ہوتے جوبظاہرنظرآتے ہیں۔3

لالی کے کردارمیں اسی طرح کی تہہ داری ہے وہ اپنے خیالات کسی پرعیاں نہیں کرتا مگرپھربھی قاری اس کی حرکات اورنفسیاتی پیچیدگیوں سے آگاہ ہوجاتا ہے۔اس کا ہرمجرمانہ قدم کسی نہ کسی نیک کام کا اشاریہ ہوتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ اس کردارکے نہایت ہی

ظالمانہ اور بہیمانہ جرائم کے باوجود قاری اس سے نفرت کے بجائے ہمدردی کا جذبہ رکھتا ہے۔ اینٹ کے بھٹّے میں کام کرنے والے مزدوروں پر کیے جانے والے مظالم کے خلاف صدائے احتجاج بلند کرنا، اینٹ کے بھٹّے میں آگ لگا دینا، وغیرہ ایسے اقدام ہیں جنھیں انجام دے کر وہ مزدوروں کو ظلم وستم سے نجات دلانا چاہتا ہے۔

لالی بعض ایسے اصولوں کی نفی کرتا ہے جو معاشرے کو مہذب بناتے ہیں ایسے اصول اس کے نزدیک ناپسندیدہ اور مکروہ ہیں اسی لیے اصولاً، قانوناً یا اخلاقی سطح پر وہ کوئی نہ کوئی جرم ضرور کر بیٹھتا ہے۔ پولی نیسین کلب کے Night of the great suspence میں لالی جب نوشابہ کے کمرے میں داخل ہوکر اس سے عشق کا اظہار کرتا ہے تو نوشابہ اسے دھمکیاں دیتی ہے۔ وہ اس کی دھمکیوں سے قطعی مرعوب نہیں ہوتا ہے اور کہتا ہے کہ:

> ''موت اسی طرح آنی ہے تو یونہی سہی۔ وہ کھل کھلا کر ہنسا۔ پر ایک
> شرط ہے تم اپنے سوہنے، سوہنے ہاتھوں سے میرے ٹکڑے کرنا ہائے
> بھی نہیں کروں گا۔''4

ہر طرح سے نوشابہ کو پریشان کرنے کے بعد جب وہ نہایت ہی تغافل کے انداز میں پوچھتا ہے کہ ''نراض کیوں ہوتی ہو''؟ اس کے اس سوال سے ظاہر ہوتا ہے کہ گویا اس نے کوئی اخلاقی جرم نہیں کیا ہے بلکہ ایسا کرنا اس کا حق تھا اور پھر اس کے بعد اس شکست خوردگی پر ترس کھا کر نوشابہ اس کلب کی تفصیلات کے بارے میں اسے بتاتی ہے۔ اس کلب کی تفصیلات کا جائزہ لیتے ہوئے انوار احمد لالی کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''شوکت صدیقی نے برائیوں میں پلنے والے افراد کو اپنے تخیل کی
> مدد سے اخلاقی بلندیوں پر دکھایا ہے۔ وہ مجرم ہونے کے باوجود اعلی
> صفات کا مالک نظر آتا ہے، جب کہ معاشرے کے وہ افرد جن کے
> ہاتھوں میں معاشرے کو سدھارنے کی طاقت موجود ہے وہ اپنی غلط
> کاریوں کے سبب اسے بگاڑنے پر تلے ہیں۔''5

لالی کی ذات سے وابستہ اب تک کے واقعات سے بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ اس کے اندر دکھاوا اور ریا کاری نہیں ہے، وہ شرافت کا لبادہ اوڑھ کر کسی کو دھوکہ نہیں دیتا۔ اوباش قسم کی حرکتیں کرنا اس کی رگ رگ میں شامل ہیں مگر وہ اعلی تہذیب کے علمبرداروں، مؤقر اداروں سے ڈگری یافتہ لوگوں کی طرح لرزہ خیز اور روح فرسا اقدام کر کے انسانیت کو شرمندہ نہیں کرتا ہے۔ زاہدانہ اور متقیانہ رعب قائم کر کے دھوکہ نہیں دیتا ہے بلکہ ایسے لوگوں کا پردہ فاش کر دیتا ہے۔ انوار احمد کے مطابق:

> ''ناول کے ہیرو لالی نے ایسے لوگوں کے چہرے بے نقاب کیے ہیں
> جو بظاہر نیکی اور اچھائی کا مرقع نظر آتے ہیں۔''6

ناول کے آخر میں جب رحیم داد کے متعلق اسے معلوم ہوتا ہے کہ چودھری نور الٰہی کا قتل کر کے اس کی شناخت مٹا کر اس کی جائیداد اور زمینیں الاٹ کرا کے خود کو چودھری نور الٰہی بتا کر لوگوں کو دھوکہ دے رہا ہے اور ساتھ ہی احسان شاہ کے ساتھ مل کر اپنے محسن اللہ وسایا کو بھی قتل کرا دیا ہے اور اس کی بیوی جمیلہ پر وحشیانہ نظریں جما کر اسے اپنی جائیداد اور حویلی چھوڑ کر جانے پر مجبور کر دیا ہے۔ تو لالی کے سر پر خون گردش کرنے لگتا ہے اور وہ چودھری نور الٰہی کے پسماندگان اس کے بیٹے اور بیوی کو ان کا حق دلانے کا ارادہ کرتا ہے اور اس کے لیے جدوجہد بھی کرتا ہے۔ آخر کار رحیم داد کو شاداں کے ہاتھوں قتل کرا کے اسے انجام تک پہنچا کر ہی سکون کی سانس لیتا ہے۔

لالی کے حرکات وعوامل اور اس کی نفسیاتی پیچیدگیوں کا جائزہ لینے کے بعد اندازہ ہوتا ہے کہ راوی نے اسے حالات کی رو میں بہنے کے لیے چھوڑ دیا ہے۔ حالات کے اثرات کو قبول کرنے کا عنصر اس کے اندر اس قدر غالب ہے کہ اس کی ساری حرکتیں جبلی کیفیات معلوم ہونے لگتی ہیں اور اس کے کردار کا معمولی پن اور متضاد رویے حالات کے عین مطابق معلوم ہوتے ہیں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اپنی زندگی کے معنیٰ کھو کر وہ بے مقصد جی رہا ہے۔ متعدد اتفاقیہ حوادث نے اسے ایسے دلدل میں پھنسا دیا ہے کہ اس میں اپنی گم شدہ زندگی

کوتلاش کرنے کا حوصلہ باقی نہیں رہا ہے۔

حواشی وحوالے:

1۔ شوکت صدیقی شخصیت اور فن۔ڈاکٹر انوار احمد۔۲۰۰۶ء۔ص۶۴
2۔ جانگلوس۔شوکت صدیقی۔جلد اول۔ص۱۹۷
3۔ اردو افسانہ ہیئت اور تکنیک کے تجربے۔پروفیسر خورشید احمد۔۱۹۹۷ء۔ص۵۶
4۔ جانگلوس۔شوکت صدیقی۔جلد اول۔۱۹۹۵ء۔ص۳۳۷
5۔ شوکت صدیقی شخصیت اور فن۔ڈاکٹر انوار احمد۔۲۰۰۶ء۔ص۶۴
6۔ شوکت صدیقی شخصیت اور فن۔ڈاکٹر انوار احمد۔۲۰۰۶ء۔ص۵۹

کمین گاہ---فنی جائزہ

اردو فکشن میں شوکت صدیقی کا امتیاز یہ ہے کہ ان کی افسانوی تحریریں کسی نہ کسی خاص دور کا المیہ ہوتی ہیں،جس میں خالص شخصی پیشکش اور ذاتی طور پر محسوس کی جانے والی صورتوں ،حالات و کیفیات کے ساتھ ساتھ سماجی زندگی کے تمام تجربے اور زبان و بیان کی شگفتگی بھی موجود ہوتی ہے۔ جہاں تک ان کے ناولوں کی بات ہے تو عام طور پر تمام اچھے ناولوں کی طرح ان کے یہاں بھی خیال کا محور انسانی زندگی اور اس کے مادی مسائل و امکانات ہی ہیں جس میں ان کی انفرادی سوچ اور تخلیق کی انوکھی اظہاریت بھی شامل ہے۔ ان کے ناولوں میں حالات کے بطن سے جوصورت ابھرتی ہے وہ کسی نہ کسی مخصوص دور سے عبارت ہونے کے باوجود ہر زمانے میں ہونے والے جرائم اور بدعنوانیوں کا جیتا جاگتا مرقع بھی ہوتی ہے اسی لیے ان کے ناولوں کو بے لاگ حقیقت اور سماجی ناولوں کے زمرے میں رکھا جاتا ہے جو کہ فنی اعتبار سے بالکل صحیح معلوم ہوتا ہے۔ان میں وہ تمام خصوصیات موجود ہیں جو سماجی ناول کی تعریف میں ماہرین فن نے لکھا ہے۔ M.H Abrams کی کتاب سے چند سطریں ملاحظہ ہوں:

"The social novel emphasizes the influence

of the social and economic conditions of an era on shaping charecters and determining events;if it also embodies an implicit or explicit thesis recommending political and social reform,it is often called a sociological novel.,,1

اس اعتبار سے شوکت صدیقی کے ناولوں کا جائزہ لیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ ان کے یہاں مختلف ادوار کے سیاسی ،سماجی اور معاشی حالات و واقعات، انسانوں کے افعال واقوال،سوچنے اور غور وفکر کرنے کا انداز، کامرانیاں ونا کامیاں اور تہذیبی و ثقافتی سرگرمیاں ابھر کر سامنے آجاتی ہیں۔خدا کی بستی، جانگلوس، چار دیواری اور کمین گاہ میں ان تمام خصوصیات کو دیکھا جاسکتا ہے۔لیکن موخر الذکر ناول پر گفتگو خال خال ہی ملتی ہے یعنی اب تک اس کا تفصیلی جائزہ نہیں لیا گیا۔جب کہ فنی وموضوعاتی اعتبار سے اس دور میں لکھے جانے والے ناولوں کے ہم پلہ ہے۔بہت طویل نہ ہونے کی وجہ سے پلاٹ میں ربط وتسلسل برقرار ہے ہر قصہ اور کردار مرکزی خیال سے تعلق رکھتا ہے کہیں بھی آورد یا کسی خلا کا احساس نہیں ہوتا ہے۔ناول کا پلاٹ ایک اتفاقی واقعہ پر مبنی ہے اور پھر یہی اتفاقی واقعہ ناول کے کینوس کو پھیلانے میں اصل محرک کا کام کرتا ہے۔ناول کی ابتدا نہایت عامیانہ انداز میں گلی کے نکڑ سے ہوتی ہے یہ گلی طوائفوں کی ہے جہاں راہومہاراج جیسے غنڈے کا رعب و دبدبہ قائم ہے،ناول کا مرکزی کردار رام بلی ایک ٹرک کلینر ہے، لکھنو جاتے ہوے راستے میں اس کا گزر طوائفوں کی اسی پھول والی گلی سے ہوتا ہے، بھیڑ بھاڑ دیکھ کر رام بلی بھی جائزہ لینے کی غرض سے اس طرف متوجہ ہوتا ہے، جہاں راہومہاراج ایک دوکان والے لوٹن نام کے آدمی کو بے رحمی سے مار رہا ہوتا ہے اور لوگ خاموشی سے اس کی سرکشی کا تماشہ دیکھ رہے ہوتے ہیں، یہ سب دیکھ کر رام بلی بالکل بپھر جاتا ہے اور پہلے تو شرافت سے روکنے کی کوشش

کرتا ہے مگر اپنی طاقت کے جوش میں راہومہاراج اسے حقارت سے دھتکارنے لگتا ہے لہٰذا رام بلی بہت بری طرح اسے مات دے کر گلی والوں کے سامنے اسے رسوا کر دیتا ہے۔اس کی بہادری سے کوٹھے کی طوائفیں اور گلی کے دوسرے لوگ بہت متاثر ہوتے ہیں۔دلاری طوائف احترام میں اسے سیٹھ کہنے لگتی ہے۔رام بلی ایک جاہل وان پڑھ شخص ہے مگر اس کے اندر انسانیت کا جذبہ موجود ہے اور اسی جذبہ کے تحت وہ شوکت صدیقی کا ہیرو بن گیا۔ذیلی کرداروں میں سب سے اہم کردار ترلوکی چند کا ہے جو کہ سرامک ہوزری مل کا مالک ہے حسب روایت تمام اہل دولت کی طرح رنگین مزاج عیاش اور طوائف کے کوٹھے کا عادی ہے۔ایک بار دلاری کے کوٹھے پر اس کی موجودگی میں کچھ غنڈوں کی آمد ہوتی ہے اور وہ زور زبردستی کرتے ہیں۔اتفاق سے رام بلی بھی اس رات کوٹھے پر موجود ہوتا ہے اور وہ غنڈوں سے مقابلہ کر کے ترلوکی چند کی جان بچالیتا ہے،اسی وقت ترلوکی اس کی مردانگی و بہادری کو اپنے ناجائز مقاصد کے لیے استعمال کرنے کا عزم کر لیتا ہے، کیوں کہ مزدوروں کی طاقت، ان کے غم و غصے اور ان کی سرکوبی کو ختم کرنے کے لیے رام بلی جیسے بہادر اور نڈر شخص کی ضرورت تھی۔

جس زمانے میں یہ ناول لکھا گیا وہ انتہائی کشمکش اور معاشی اعتبار سے ہیجان و انقلاب کا دور تھا، کھیتوں میں کام کرنے والے مزدور حکمرانوں کی من مانیوں سے تنگ آکر ملوں اور کارخانوں میں کام کرنے پر مجبور تھے، جاگیرداری سرمایہ داری میں تبدیل ہو چکی تھی معاشیات کو وسیع پیمانے پر لانے کی کوششیں ہو رہی تھیں لہٰذا مصنف نے ترلوکی چند کو ایک ایسے نمائندے کے طور پر پیش کیا ہے جو مزدوروں کو پیدائشی غلام سمجھتے ہیں اور ان سے بلا معاوضہ کام کرانا اپنا حق خیال کرتے ہیں جیسا کہ اس اقتباس سے واضح ہوتا ہے۔

''لیکن دن دوگنی رات چوگنی ترقی اور دولت کی ریل پیل کے باوجود
سیٹھ ترلوکی چند مزدوروں کے معاملے میں اپنی دیرینہ روش پر قائم

رہا اور ان کو کوئی مراعات دینے کے حق میں نہیں تھا وہ کوئی مطالبہ
کرتے تو ٹال مٹول سے کام لیتا دھونس دھمکی سے ہراساں کرنے کی
کوشش کرتا۔''2

ترلوکی چند کے اس رویہ سے ظاہر ہوتا ہے کہ جاگیردارانہ نظام اگرچہ ختم ہو چکا ہے لیکن برسر اقتدار طبقہ ہر زمانے میں استحصال کرنے کے لئے موجود ہوتا ہے صرف ان کے نام اور چہرے تبدیل ہو جاتے ہیں۔ چنانچہ اس ناول میں سرمایہ داروں کے استحصالی رویے اور صنعتی نظام کے ناجائز تسلط کے خلاف احتجاج کی صورتیں اور کیفیتیں بڑے ہی فطری انداز میں بیان کی گئیں ہیں۔اسی لیے لسانی سطح پر بھی اس ناول میں کوئی ابہام یا گنجلک پن نہیں ہے۔اس ضمن میں باختن کا خیال ملاحظہ ہو جسے اے۔آر فتیحی نے اپنے مضمون میں درج کیا ہے:

''ناول کے ڈسکورس میں سماجی تکثیریت شامل ہوتی ہے لہٰذا ناول
کے ڈسکورس کو بخوبی سمجھنے کے لئے ناول کے سماجی سیاق کو سمجھنا
ضروری ہے کیوں کہ اس سماجی سیاق کے زیر اثر ناول کا لسانی مزاج
متشکل ہوتا ہے۔اور فارم اور مواد کا تعین ہوتا ہے۔''3

لہٰذا اس ناول سے محظوظ ہونے کے لئے دوسری جنگ عظیم کے زمانے اور پس منظر کو ذہن میں رکھا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ واحد غائب راوی ذاتی طور پر جذب کیے ہوئے واقعات کو کرداروں کی مدد سے اس طرح بیان کرتا ہے جس سے زندگی کے نشیب و فراز کی تصویریں الفاظ کے پیچھے سے ابھرتی چلی جاتی ہیں۔اور بیان کا آہنگ، جملوں کی دروبست اور اتار چڑھاؤ سے اس عہد کا سماجی دباؤ واضح ہو جاتا ہے،اس کے علاوہ یہ کہ روایتوں اور طبقاتی بلندی و پستی کی اظہاریت کو ایک نچلے طبقے کے فرد کے ذریعہ پیش کر دیا گیا ہے۔اور یہ شوکت صدیقی کی خصوصیت ہے کہ وہ برسر اقتدار طبقہ کی بدعنوانیوں کو منظر عام پر لانے کے لیے کسی مجرم یا نچلے طبقے کے فرد کو ہی وسیلہ بناتے ہیں دوسری اہم بات یہ کہ

اس کردار کی زندگی اتفاقی حالات پر منتج ہوتی ہے۔مگر یہ اتفاقات حقیقت سے پرے نہیں ہوتے بلکہ ناول کا کینوس انھیں حادثات کے تانے بانے میں زندگی کے مسائل اور محرومیوں کو واضح کر دیتا ہے۔

شوکت صدیقی کے کرداروں کا جائزہ لینے کے بعد اندازہ ہوتا ہے کہ وہ اپنے اعمال وافعال سے بالکل بے نیاز ہوتے ہیں ان کے انجام کی کوئی صورت متعین نہیں ہوتی بلکہ سچویشن کے مطابق صورتوں کے اسیر ہوتے ہیں جس کی واضح مثال کمین گاہ میں رام بلی کے کردار سے ملتی ہے۔ترلوکی چند اسے دلاری کے کوٹھے سے کسی طرح اپنے ساتھ لے آتا ہے اور جرائم پیشہ بنانے میں کوئی کسر نہیں چھوڑتا۔رام بلی بھی بنا سوچے سمجھے اس کے احکام کا غلام بن جاتا ہے مثلاً مزدوروں کے جائز مطالبات اور محنت کا معاوضہ طلب کرنے پر ٹریڈ یونین کے دفتر کو آگ لگا دینا اور ترلوکی چند کے خلاف آواز اٹھانے والوں کو دھمکی اور مار پیٹ کر کے منھ بند کرا دینا ایسے حرکات ہیں جن کے متعلق یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ رام بلی کے لاشعوری ردعمل کے نتیجے ہیں۔اس کی زندگی میں ہونے والے اتار چڑھاؤ، نیکی بدی اور عذاب وثواب نے اس ناول کو دلچسپ بنا دیا ہے۔مزید یہ کہ اس ناول کے ذریعہ ایک خاص دور کی معاشرتی وتہذیبی زندگی بھی سامنے آجاتی ہے۔اس ناول کے متعلق ڈاکٹر حنیف فوق لکھتے ہیں:۔

''کمین گاہ میں نئے قدم جماتا ہوا صنعتی معاشرہ حقیقت کی نئی
صفاتیوں کو پیش کرتا ہے۔ایسے معاشرے میں رام بلی جیسے قہرمانی
صفات، رکھنے والے کردار بھی استحصالی نظام کا ایک کارندہ بن جاتے
ہیں کہ خود ان کا انجام شکست وریخت اور موت کے سوا کچھ نہیں۔یہ
ناول بھی شوکت صدیقی کے اس تصور فن سے منسلک ہے جو زندگی
کے طلسمات کی ڈور معاشی حقیقت کے ہاتھ میں دیکھتا ہے۔۔۔۔''4

اس ناول کے متعلق اس رائے سے ثابت ہوتا ہے کہ ناول کا کینوس اگرچہ بہت

وسیع نہیں مگر نئی صنعتی زندگی کے چھوٹے چھوٹے تجربات کا ٹریٹمینٹ ضرور موجود ہے۔بیسویں صدی کی ابتدائی دہائیوں میں لکھے جانے والے ناولوں کی طرح کمین گاہ میں صرف جذبات کا کھیل نہیں بلکہ اس سے دامن چھڑا کر بے حد تخمینی اور میکانکی انداز میں نفع و نقصان کا احتساب بھی موجود ہے۔اس کا اندازہ دلاری کے اس واقعہ سے ہوتا ہے جب ترلوکی چندا سے لکھنؤ سے اپنے قصبے کمھولی بلواتا ہے کیوں کہ اپنی کرتوتوں کی وجہ سے لکھنؤ جانے میں اسے خطرہ محسوس ہوتا ہے،لہٰذا دلاری کو بلوا کر اس کے ساتھ زیادتی کرتا ہے اور جسمانی اذیتیں پہنچاتا ہے اسی لیے وہ تنگ آکر رام بلی سے مدد طلب کرنے جاتی ہے تا کہ وہ اسے یہاں سے باہر نکالنے کے لیے کوئی تدبیر کرے۔چونکہ وہ رام بلی کو اپنا محسن سمجھتی ہے اس لیے وہ مشورہ دیتا ہے کہ طوائف کا پیشہ چھوڑ کر وہ عزت کی زندگی گزارے تو دلاری جواب دیتی ہے کہ:۔

''کس کے گھر بیٹھ جاؤں کون مجھے بٹھائے گا''

تیری مرضی ہو تو میں تیار ہوں

''ارے سیٹھ تم تو خود ٹھاکر کے ٹکڑوں پر پل رہے ہو۔میرا بیڑا کیا پار لگاؤ گے؟''5

اس طرح یہ بات واضح ہوتی ہے کہ شوکت صدیقی کے اس ناول میں عشق و محبت اور جذبات کا گزر نہ کے برابر ہے لیکن اس کے باوجود قاری کی دلچسپی مسلسل برقرار رہتی ہے یہ کمال یوں ہوتا ہے کہ اس ناول کا بیانیہ سپاٹ نہیں جو واقعات کو مجہول کرداروں کی بے بس زندگی سے وابستہ کر کے محض ضخامت کے لیے پیش کر دے۔بلکہ اس میں سماجی پیچیدگیوں کے ساتھ ساتھ نفسیاتی الجھنیں اور ملکی سیاست کی جھلکیوں کو بھی سمیٹا گیا ہے۔اس کا اندازہ ناول میں اس واقعہ سے ہوتا ہے جب مزدوروں کی ٹریڈ یونین کے جلسے کو ناکام کرنے کے لیے ترلوکی چند اپنے کارندوں کے ذریعہ چھیڑ چھاڑ کرواتا ہے معاملہ اس قدر سنگین ہو جاتا ہے کہ خون خرابے کی نوبت آجاتی ہے اس افراتفری کی فضا اور متشدد حالات میں مزدوروں

کے حوصلے پست ہونے کے بجائے مزید مشتعل ہو جاتے ہیں اور وہ متفقہ طور پر ہڑتال کرنے کا فیصلہ کرتے ہیں لیکن ملک کی سیاسی و معاشی صورتحال ابتر ہونے کی وجہ سے ان کے فیصلے کا نتیجہ ان کے برخلاف ثابت ہوتا ہے۔مندرجہ ذیل اقتباس سے اس صورت حال کی بہترین تصویر سامنے آتی ہے۔

''ترلوکی چند کے لیے یہ بالکل نیا تجربہ تھا اب تک اس کے کسی کارخانے میں نہ کبھی ہڑتال ہوئی تھی نہ تالا بندی۔کسی مزدور یا کاری گر کی کوئی شکایت ہوتی تو وہ اپنا مسئلہ منیجر کے سامنے پیش کرتا،منیجر جو فیصلہ کرتا عام طور پر تھوڑی حیل و حجت کے بعد قبول کرلیا جاتا یہ اس وقت تک ہوتا رہا جب تک فیکٹری میں کام کم ہوتا تھا۔۔۔۔۔۔۔۔۔

مگر جب جنگ چھڑی اور فضائی اور بحری بم باری کے باعث جہاز رانی کا نظام درہم برہم ہو گیا تو غیر ملکی اشیاء کی درآمد رفتہ رفتہ بالکل بند ہو گئی،ملکی صنعت و حرفت کے دن پھر گئے خصوصیت کے ساتھ ان صنعتوں نے خوب ترقی کی جن میں فوجی ساز و سامان تیار ہوتا تھا ان صنعتوں میں اگروال ہوزری مل بھی شامل تھا پیداوار میں اضافہ ہوا تو مزدوروں اور کاریگروں کی تعداد بڑھانا پڑی۔سیٹھ ترلوکی چند کے وارے نیارے ہو گئے۔''6

اسی طرح کے کئی واقعات ایسے ہیں جن سے اس زمانے کی سیاسی فضا اور سماجی سرگرمیوں کا اندازہ ہو جاتا ہے جس کی وجہ سے بیانیہ میں اظہار کی باخبر اور دانشورانہ دھمک پیدا ہو گئی ہے۔

شوکت صدیقی کا ایک کمال یہ بھی ہے کہ وہ کرداروں کی داخلی و خارجی کیفیات کی پیشکش اور ہم آہنگی کے ذریعہ اثر کو تیز تر بنا دیتے ہیں کیوں کہ ان کے کردار عام انسانوں کے زندہ نمونے ہوتے ہیں یعنی ان میں اچھائی اور برائی کے دونوں پہلو موجود ہوتے ہیں،ان کی انفرادیت یہ ہوتی ہے کہ مجرمانہ حرکتوں کے باوجود وہ حیوانیت کی سطح پر نہیں

اترتے بلکہ انسانیت اور ہمدردی کا بے لاگ جذبہ موجود ہوتا ہے۔لیکن وہ اپنی عصری صورت کی پردہ پوشی نہیں کرتے ،اس کی واضح مثال رام بلی کا کردار ہے۔ بسا اوقات اپنی حقیقت کا اظہار وہ تنہائی میں یا لوگوں کے سامنے کرتا ہے۔

''سیٹھ تو اپنا ترلوکی چند ہے، میں تو اس کا کتا ہوں۔ وہ جس کی طرف
شُشکارتا ہے،اس پر بھونکنے لگتا ہوں،کاٹ کھانے کو جھپٹتا ہوں۔۔۔
اس سے زیادہ اپنی اور کیا حیثیت ہے۔''

''ارے بات وات کچھ نہیں ہے۔ سچی بات یہ ہے کہ ہم دونوں ہی
سیٹھ ترلوکی چند کے کتے ہیں۔''7

رام بلی منجھا ہوا مجرم ہونے کے باوجود مذہب کے معاملے میں محتاط رہنے کی کوشش کرتا ہے اور کئی موقعوں پر شرف آدمیت کو پامال ہونے سے بچا لیتا ہے مثلاً جب ایک بار ترلوکی چند کارخانے کے ایماندار اور صنعتی شعور رکھنے والے ممبر نربدا رائے کی دوراندیشی سے خائف ہوکر اسے اپنے لیے خطرہ خیال کرتے ہوئے جان سے مار دیتا ہے اور اس کی لاش کو دفن کرنے کی ذمہ داری رام بلی کو سونپتا ہے تو رام بلی انکار کرتے ہوئے کہتا ہے۔

''میں سب کچھ کرلوں گا پر نربدا رائے کی لاش کو زمین کھود کر گاڑ نہیں
سکتا۔۔۔میں اپنے دھرم کا اپمان نہیں کرسکتا۔۔۔سرکار میں بہت
پاپی ہوں اپنے کرموں سے ڈرتا ہوں۔''8

اسی طرح جب ترلوکی چند اپنی سوتیلی ماں رانی بوا کے گھر کو آگ لگانے کے لیے رام بلی کو بھیجتا ہے تو رام بلی اس جرم کو انجام دینے میں ناکام ہو جاتا ہے اور معذرت کرتے ہوئے کہتا ہے:۔

''سرکار یہ پٹرول چھڑک کر میرے شریر کو آگ لگا دیجیے۔''۔۔سرکار
مجھ سے عورت پر وار کرنے کے لیے ہاتھ نہیں اٹھایا جاسکتا۔''9

اس ناول میں ایک اہم بات یہ بھی ہے کہ مختصر ہونے کی وجہ سے مناظر کا بیان

بہت اختصار کے ساتھ مناسب پیرائے میں اس طرح کیا گیا ہے کہ اس عہد کی مخصوص تہذیب کا ایک خاکہ ابھر کر سامنے آجاتا ہے۔

''گرمیوں کی شام تھی چوک میں ٹریفک بند ہو چکا تھا۔سڑک پر ابھی
ابھی سقوں نے چھڑکاؤ کیا تھا۔۔۔۔۔بالا خانوں سے طبلے کی
تھاپ اور گھونگروؤں کی چھنا چھن ابھر رہی تھی۔سورج غروب ہو رہا
تھا۔۔۔

گلابی جاڑوں کی رات تھی۔دسہرہ گزر چکا تھا۔دیوالی کی تیاریاں
ہو رہی تھیں۔۔۔

سردی کا زور ابھی ٹوٹا نہیں تھا۔ پھاگن کی بپھری ہوئی ہوائیں چل
رہی تھیں۔ہولی کی آمد آمد تھی۔چوراہوں پر لکڑیوں کے ڈھیر لگا
کر الاؤ روشن کر دیئے گئے تھے۔10

بحیثیت مجموعی یہ کہا جاسکتا ہے کہ اگرچہ اس ناول کا موضوع نیا نہیں مگر برتنے کا انداز نہایت ہی انوکھا ہے، دولت مند طبقے کا ظلم وستم اور غریب طبقے کی تمام تر کوششوں اور انقلابی اقدام کے باوجود ان کی ناکامی اور استحصال کو بہت سے لوگوں نے بیان کیا ہے لیکن شوکت صدیقی کی خوبی یہ ہے کہ انھوں نے اس ناول میں ترلوکی چند کا مزدوروں اور مل کے ملازموں پر مالکانہ تصرف کو واضح کرنے کے ساتھ ساتھ رام بلی کے ساتھ اس کے جس رویے کو بیان کیا ہے وہ ظالمانہ نہیں بلکہ مرعوبیت کا ہے،اسی لئے آخر میں وہ رام بلی کی طاقت اور غیض وغضب سے خائف ہوکر اسے قتل کرا دیتا ہے۔ دوسرا عنصر جو اس ناول کو اس کے ہم عصر ناولوں سے منفرد کرتا ہے وہ یہ ہے کہ اس ناول میں صنعتی تہذیب میں ہونے والے تعمیری اور تخریبی پہلوؤں کا بھی احاطہ کیا گیا ہے۔

حواشی وحوالے:

1. M.H Abrams,glossary of literary terms,.page.256
2۔ کمین گاہ،شوکت صدیقی،کتاب پبلیکیشنز پاکستان،اشاعت جون۲۰۰۹،ص۸۱
3۔ اے۔آر فتیحی،ناول اور میخائل باختن کا نظریہ اصناف مشمولہ صنف کی تشکیل، مرتب قاضی افضال حسین،ص۱۷۹
4۔ شوکت صدیقی ایک مطالعہ،مطبوعہ ماہنامہ چارسو،راولپنڈی،ص۲۱ ۔بحوالہ ،شوکت صدیقی شخصیت اورفن،انواراحمد
5۔ کمین گاہ،شوکت صدیقی،اشاعت جون۲۰۰۹،ص۱۶۴
6۔ ایضاً،ص۸۱
7۔ ایضاً،ص۱۵۲
8۔ ایضاً،ص۵۹۔۶۰
9۔ ایضاً،ص۶۹
10۔ ایضاً،ص۵۔۶۱